ARTA NAIVĂ

CURENTE ŞI SINTEZE

52

Prezentarea grafică a seriei
IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

VICTOR ERNEST MAŞEK

ARTA NAIVĂ

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1989

Lui Modest Morariu,
care a incitat și susținut
prin prelungi și pasionante discuții,
nu o dată în contradictoriu,
dar totdeauna fertil instructive,
geneza acestei cărți.

ISBN 973-33-0002-0

Prolog

UN ARHIPELAG NUMIT INGENUITATE

Nici o hartă a spiritualităţii umane, configurată prin artă, nu poate ignora enigmaticul arhipelag al ingenuităţii fără a deveni astfel incompletă. Un arhipelag, spunem, şi nu o insulă, pentru că deşi centrul său de greutate e reprezentat de ţărmurile prea puţin explorate ale naivităţii, el polarizează în jurul lor, pe o aceeaşi longitudine spirituală a inocenţei, reveriei utopice, miraculosului şi spontaneităţii, numeroase alte insule ce au devenit, într-o măsură mai mică sau mai mare, ultime rezervaţii ale mai sus-amintitelor ipostaze ingenue. Spre a li se da o identitate, nu însă şi o delimitare absolută, au fost numite convenţional: „artă primitivă", „arta copiilor", „artă a psihopaţilor" sau „artă populară". Le reuneşte o aceeaşi atmosferă spirituală, ce ne-a fost proprie tuturor, la naştere, dar pe care prea puţini am ştiut s-o conservăm. Ea permite comuniunea totală dintre fiinţa noastră şi fiinţa ascunsă a lucrurilor, dominaţia intuiţiei asupra premeditării şi un elan imaginativ neinhibat de nici o convenţie sau canon impuse prin educaţie. Această structură sufletească face să dăinuie copilul din noi şi o dată

cu el inocența sincerității, spontaneitatea, inventivitatea și curiozitatea nedisimulată. Precum și acele doruri, nu întru totul conștientizate, acele vise și acea blîndețe a mărturisirilor șoptite ce conturează, dar și ocrotesc totodată un spațiu pentru a cărui identificare cunoștințele noastre istorice sau geografice se dovedesc insuficiente: arhipelagul ființării ingenue.

Ca un pămînt al făgăduinței, dintotdeauna visat și prea de puține ori atins, ca un Eldorado obsedînd cu promisiunea unor fabuloase resurse imaginative fantezia secătuită a omului contemporan, se ridică în mijlocul său contururile diafane ale Insulei Naivilor. Populația ei, mult mai numeroasă decît s-ar putea bănui, e alcătuită azi din toți cei a căror sensibilitate artistică și-a conservat starea de grație a ingenuității. Un har ce-i absolvă de păcatul cunoașterii unilaterale și-i face imuni la ideile, convențiile și prejudecățile ce ne împiedică, adesea, să vedem lucrurile.

Exploratorii moderni ai acestei insule le-au dat locuitorilor denumiri felurite, în funcție de una sau alta din trăsăturile cărora le-au acordat prioritate: „pictori de duminică“, pictori „laici“ sau „de ocazie“, „pictori ai inimii sacre“, „artiști ai instinctului“, „neoprimitivi“, „exponenți ai marelui real“ sau ai „realismului naiv“, „maeștri populari ai realității“, „artiști insitici“. În mare parte sinonime, conturînd mozaical un recognoscibil portret-robot al artistului naiv, aceste denominații maschează însă disocierile de esență ce trebuiesc operate, în perimetrul artei „laice“, între arta naivă, pe de o parte, și arta primitivă, arta populară și arta de amatori, pe de altă parte. O delimitare nu atît estetică, cît mai ales tehnică și sociologică. Ea va constitui obiectul unui capitol aparte ce va urmări ana-

logiile, intercondiționările și granițele care pot fi stabilite între insulele acestui arhipelag.

Mulți îi atribuie lui Henri Rousseau-Vameșul, primul pictor naiv modern, rolul de Columb al acestui arhipelag. El nu a fost însă, în epocă, singurul descălecător. Cu Paul Gauguin începea o altfel de îmbarcare spre utopicele insule ale naivității, cea care căuta în spațiul geografic, real, urmele unei expresivități primitive a popoarelor naturale, o expresivitate plină de forță, extaz solar și de o intensitate cromatică instinctivă. El le va regăsi în insulele Oceaniei. În urma lui Gauguin, Kandinsky le va căuta în Africa de Nord; Nolde în mările sudului și în Japonia; Pechstein în insulele Palau, în China și în India; Segall în Brazilia; Klee în Tunisia ș.a.m.d. Pentru toți acești artiști mirajul universului inedit promis de viața și arta popoarelor primitive răspundea încercării chinuitoare de a se regăsi de fapt pe ei înșiși, propria puritate, în afara ipocriziei, convențiilor și stereotipiei unei culturi oficiale resimțite ca sterilă. Există însă o deosebire esențială între toți acești exploratori și Rousseau. În vreme ce ei căutau acest pămînt al făgăduinței ca pe un *loc* aflat în altă parte, în alte orizonturi geografice, Vameșul este primul care a înțeles că marea descoperire nu poate fi decît răsplata unei explorări interioare și că mult visatele „Insule fericite" se află în noi, în străfundurile nealterate ale propriei sensibilități. Universul picturii lui Rousseau, cel care avea să intrige, să entuziasmeze, să deconcerteze și în cele din urmă să seducă definitiv, este acea oază de liniște și siguranță, nevăduvită de nostalgie și mister, pe care toți o căutaseră, mai mult sau mai puțin zadarnic, „dincolo de propria epidermă", cum va nota Mario de Micheli. Această oază Rousseau o descoperise în mod spontan, ca

pe o lume a fabulosului, fără ca măcar s-o caute, deoarece o purta în sine, asemeni tuturor naivilor. Ea i se revela în ciuda sau poate tocmai datorită ignoranței sale profesionale, căci există un fabulos și o șansă a ignoranței în orice artă. Curată, multicoloră, strălucitoare și parcă smălțuită, pașnică și senină, lumea poetică a Vameșului emana din pînză un farmec magic și reprezenta evadarea dintr-o realitate sfîșiată de contradicții, deziluzii și cruzime într-o lume fără dezbinări, fără monștri morali, fără violență. Sînt principalele coordonate umane, morale și spirituale ce localizează Insula Artei Naive. Pentru a o afla trebuie să trăiești marea aventură a explorării pînă la capăt a propriei interiorități. O insulă imaginară, dar nu ireală, ce materializa deopotrivă „exotica natură" visată de Mallarmé, unde „beția văzului se ia la întrecere cu beția păsărilor planînd între o mare neștiută și ceruri" și „lenevoasele insule ale reveriei", în care Baudelaire intuia arbori ciudați și fructe savuroase. Mulți au căutat-o deci, puțini au avut șansa de a o găsi. Pentru că, spre a ajunge la ea, e nevoie de un pașaport pe care viza intelectului nu mai e suficientă.

Odată identificată și omologată pe harta spiritualității, Insula Naivilor a trezit interesul și față de celelalte insule ale arhipelagului, reprezentînd arta copiilor, a psihopaților sau cea primitivă, interes izvorînd dintr-o aceeași exacerbată poetică a evaziunii. Ele au fost un rezervor nesecat de sugestii formale, de dezinhibări tematice și modele de sinteză pentru cei aflați în căutarea unei viziuni noi, libere de orice încătușare a civilizației. Klee, Miró sau Picasso sînt numai cîțiva dintre beneficiarii direcți ai acestor incursiuni eliberatoare.

Dar, așa cum au existat falși profeți sau falși hagii, pretinzînd o recunoaștere nejustificată de nici un hagialîc, există și falși naivi, mimetiști purtați de modă ai unor forme de expresie al cărei conținut l-au putut doar învăța nu și trăi și care, deci, nu-i exprimă. Pentru că dacă formele, temele ori registrul cromatic al artei naive pot fi imitate, motivația existențială a acestei ipostaze de a trăi estetic realitatea — singura ce-i conferă autenticitate — nu permite decît o ființare naivă, pe cont propriu. De aceea falșii naivi vorbesc despre o lume pe care n-o cunosc decît „din auzite", ei nu sînt depozitarii acelor revelații miraculoase ce luminează și încălzesc mărturiile tuturor celor ce au fost cu adevărat oaspeții Insulei Naivilor. Ingenuitatea artei naive nu este o tehnică ce ar putea fi copiată, ci rezultatul unei *atitudini* morale și al unei *viziuni particulare asupra lumii*. Cînd rațiuni mercantile sau considerente de succes iau locul instinctului — spontaneitatea, sinceritatea și ingenuitatea se scurg printre degete. Rezultatul e o minciună estetică și o denaturare a finalității originare a artei naive. Facerea întru artă devine simplu artefact, producție de serie, pîndită mereu de capcanele kitsch-ului, în care cad toți cei ce părăsesc sau nu au ajuns niciodată la altitudinea ei de descoperiri și trăiri autentice.

Printre cei ce au căutat să identifice și să localizeze pe harta spiritualității umane acest arhipelag al ingenuității, mulți au repetat eroarea lui Columb, care a descoperit continentul american crezînd că a ajuns în Indii. Eroarea se referă, de această dată, la confundarea continentului mitologic al Utopiei, „acel pămînt pe care debarcă necontenit omenirea", cum scria Oscar Wilde, cu ingenua Insulă a Naivității. Rudă geografică apropiată a utopicelor *Insule feri-*

cite[1], situată pe aceeași paralelă spirituală, Insula Naivilor, cu toate că încorporează și ea visul nostalgic al omenirii după o lume a înțelegerii, dreptății, comuniunii generale, libertății și îndestulării, dominată exclusiv de bunătate, armonie și frumos, conferă acestor virtuți nu o structură teoretică, rațională, le convertește nu în mituri ce năzuiesc spre o împlinire practică, în proiecte socio-economice concrete, ci în imagini intuitive, în trăiri emoționale capabile să evoce un spațiu spiritual compensativ în raport cu realitatea. Astfel încît, deși ambele atitudini, cea utopică și cea naivă, sînt expresia unei aceleiași năzuințe comune de a transcende realitatea dată prin evadarea spre un orizont ideal, defulant — o concretizează și o materializează diferit, prin mijloace, modalități și soluții specifice fiecăreia în parte. Cu alte cuvinte, deși vizionarul utopic și visătorul naiv se hrănesc cu aceleași fantasme și proiecții ale unui Eu ultragiat și contrazis în elanurile sale definitorii, le digeră în mod diferit.

Cu toate că își are exploratorii ei moderni, ce au impus-o conștiinței estetice contemporane (Wilhelm Uhde, Apollinaire, Kandinsky — la începutul acestui secol, și Bihalji-Merin, Anatole Jakovsky, Rolf Italiander, Herbert Read ş.a. pentru anii mai apropiați de noi), arta naivă nu este un fenomen modern. Doar conștientizarea ei tipologică și explorarea teoretică a acestui teritoriu recent descoperit este un eveniment modern. Iar la o cercetare mai atentă se va vedea că Insula Naivilor nu a reprezentat nici pentru exploratorii spiritualității umane din secolele trecute o „terra incognita". Deja Kant îi semnalase prezența, apoi Schiller îi dedică un important studiu, socotind atitudinea naivă, alături de cea sentimentală, una dintre raportările fundamentale ale omului la realitate. Schlegel, Diderot și

Stendhal surprind și ei, deși sporadic, determinante semnificative ale atitudinii naive, menite s-o plaseze mai riguros în contextul reacțiilor artistice legitime și eficiente. Avalanșa de cărți, studii, albume și cataloage publicate astăzi în lume pe tema artei naive nu este deci reflexul unei preocupări devenite, brusc, modă și nici material de propagandă turistică menit să întrețină isteria unei năvalnice „goane după aur", după aurul fanteziei și purității, spre țărmurile ademenitoare ale Insulei Naivilor. Ele se înscriu într-o continuitate istorică, amplificînd investigarea fenomenului amintit pe măsura importanței pe care o dobîndește el în viața sufletească a omului contemporan.

La fel cum în domeniul descoperirilor geografice, conștientizarea existenței unui nou continent nu coincide niciodată cu momentul constituirii lui fizice, mult mai veche, și în cazul Insulei Naivilor, ca și al întregului arhipelag al ingenuității de altfel, existența lor premerge cu mult momentul primei lor semnalări teoretice. Istoria devenirii lor se pierde în negura timpurilor. Pentru că, artiști ingenui, pictori naivi au existat la drept vorbind întotdeauna, ca și o artă a copiilor sau a spiritelor rătăcite. Numai că ele reprezentau vagi gesturi spontane, răspunsuri din vis ale unor imbolduri stopate de realitate, efulgurații nedeslușite ale unei memorii fecundate de nostalgia unui Eden pierdut, iar nu o practică artistică cît de cît regularizată, acumulată și cristalizată treptat sub forma unei modalități de expresie independente.

Arhipelagul ingenuității s-a ivit din magma neliniștilor sufletești și curiozităților nesatisfăcute, o dată cu nevoia omului de a visa, de a compensa realitatea deficitară prin plăsmuirile unei fantezii necorupte de nici o finalitate utilitaristă. De atunci, el

a atras mereu spre țărmurile sale cu roci blînde, ocrotitoare, fantomaticile corăbii rătăcitoare, ostenite de furtuni și agasate de traseele maritime standardizate. În rada porturilor sale au acostat, temporar sau definitiv, atîția dintre artiștii și meșterii populari anonimi de la jumătatea acestui mileniu, fie înfrumusețînd cu reprezentări picturale mobilier și obiecte de uz cotidian, fie însuflețind îngălbenite file de cronici ori cărți populare cu miniaturi de o emoționantă ingenuitate. Pictura murală de o fabuloasă inspirație a unor biserici gotice din Finlanda sau a bisericilor din lemn, maramureșene, portretele picturii votive sînt, în istoria artei naive, puncte de referință ce-i atestă vechimea și extensiunea tematică. Ba chiar și numeroși maeștri canonizați ai artei culte, de la Bruegel cel Bătrîn la Chagall, Utrillo sau Fernand Léger, porniți în explorarea unor noi orizonturi și tehnici de expresivitate plastică, fie că au adăstat și ei pe țărmurile Insulei Naivilor, fie că i-au străbătut măcar apele teritoriale. Unii dintre ei se vor fi simțit aici mai acasă decît oriunde, chiar dacă fregatele lor au rămas înregistrate oficial în alte porturi și sub alte pavilioane.

În Europa de la începutul timpurilor moderne — demonstrează Jean Delumeau — frica, ascunsă sau manifestă, era prezentă pretutindeni. Spaimă de boală și epidemii, de tîlhărie, mizerie și foamete, de războaie religioase și naționale, de năvăliri barbare. Pînă într-atît încît la cumpăna dintre secolele XVIII și XIX, Saint Just se socotea îndreptățit să afirme că „noțiunea de fericire este nouă pentru Europa". În această lume a neliniștii și nesiguranței, arta naivă, încă neidentificată teoretic, ca atare, întruchipa o rară rezervație a fericirii. Cu atît mai mult astăzi, cînd omul a devenit parcă mai vulne-

rabil în fața primejdiilor și mai permeabil la frică decît străbunii săi (teama de o conflagrație nucleară nimicitoare, de epidemii mondiale ale unor boli incurabile, de dezastre ecologice ireversibile etc), existența acestei enclave de visători fericiți, a acestui refugiu de calm, armonie și comuniune, pe care ni-l oferă Insula Naivilor, poate deschide, fie și numai temporar, un compensativ orizont al speranței. Și chiar dacă, ontologic, lumea ei are adesea contururile difuze ale unei Fata Morgana, chiar dacă oamenii, evenimentele ori situațiile pe care le figurează sînt mai mult plăsmuiri utopice decît reflectarea unor ipostaze reale ale vieții reale, rămîn totuși sentimentele, visele și dorurile care le-au inspirat. Și cîtă vreme ele persistă în om, în omul zilelor noastre, orice speranță ne e încă permisă!

I

ONTOGENEZA UNEI ATITUDINI ESTETICE

Originea

1. NAIVITATEA CA MOD DE A FI

Originea artei naive trebuie căutată nu în istoria genurilor și curentelor artistice, ci în spirit. Înainte de a fi o modalitate estetică, naivitatea este o atitudine existențială, o dimensiune a spiritului, de esență morală, identificabilă nu numai în artă, ci și în comportamentul uman, în genere.

Kant, primul dintre gînditorii ce au reflectat teoretic asupra acestui fenomen, caracteriza naivitatea drept „răzvrătirea sincerității natural-primitive a omului împotriva practicii disimulării, devenite a doua natură. Rîdem de simplitatea care nu știe încă să se prefacă, dar ne bucurăm de simplitatea naturii care joacă un renghi artei de a te preface. Ne așteptăm să întîlnim moravurile de fiecare zi ale oamenilor, produs al educației lor artificiale, ce urmăresc, grijulii, doar cum să se exteriorizeze în forme plăcute, bine studiate și cînd colo, iată, deodată, natura candidă, necoruptă, pe care nu eram pregătiți s-o întîlnim și pe care cel la care se manifestă nici nu intenționa s-o dezvăluie. Frumoasa, dar falsa aparență căreia-i acordăm de obicei atîta

importanță se preface deodată în nimic; falsitatea din noi e demascată"[2]. Facultatea benefică a naivității este, așadar, după Kant, păstrarea naturaleții originare ce nu acceptă nici o disimulare, nici un artificiu. Ea este acea sinceritate nepremeditată ce spulberă orice falsă aparență, invadîndu-ne de beatitudine. Dar această stare de nuditate a modului nostru de gîndire și comportare este o cucerire extrem de fragilă, repede ascunsă de cortina disimulării ce se coboară imediat, adăugînd satisfacției voioase de la început un sentiment de regret, o nostalgie a purității întrezărite, dar prea degrabă pierdute din nou. Ideea va fi reluată și dezvoltată de către Schiller în celebra sa disertație *Despre poezia naivă și sentimentală*[3]. El distinge două moduri opuse de a trăi și simți realitatea și de a o transpune în artă: cel *naiv* și cel *sentimental*. *Poezia naivă* se caracterizează prin aceea că, fără a face eforturi deosebite, se află în contact direct și firesc cu natura în toată splendoarea ei, se identifică nemijlocit cu ea, sentiment pe care cealaltă atitudine l-a pierdut resimțindu-i lipsa și fiind astfel permanent în căutarea naturii pierdute. Este impulsul ce animă *poezia sentimentală*, nostalgia romantică după unitatea dintre fantezie și gîndire, dintre simțire și realitate, dorul de acea comuniune și armonie, încă generală în zorii umanității, dar pierdută odată cu dezvoltarea civilizației. Cei vechi, spune Schiller, posedînd încă această unitate, știau să-și transpună operele în forme definite și finite, cei noi sînt angrenați în căutarea categoriilor infinite. Poeții antici ne impresionează prin naturalețe, prin adevăr și prospețime, prin prezență vie; ceilalți prin idee. Considerînd drept o condiție esențială a naivității în artă ca *„natura să biruie asupra artificiului fie fără știința și voința persoanei, fie cu deplina ei cunoș-*

tinţă"[4], Schiller plasează sub semnul ei întreaga artă elenă, care aparţinea unei civilizaţii ce nu degenerase într-atîta încît să se rupă de natură. Mai mult, el stabileşte chiar o relaţie de necesitate între geniu şi naivitate. „Adevăratul geniu trebuie să fie naiv, altminteri nu e geniu. Singură naivitatea îl face geniu, fiindcă ceea ce îl defineşte în ordine intelectuală şi estetică nu se poate dezice de ceea ce îl caracterizează în cea morală. Străin de norme, aceste cîrje ale neputinţei şi pedagogi ai falsităţii, călăuzit doar de natură şi de instinct, care este îngerul său păzitor, geniul păşeşte liniştit şi sigur peste capcanele gustului fals, pe care omul fără geniu, dacă nu le ştie ocoli, se poate socoti pierdut."[5]
Considerînd naivitatea în primul rînd o trăsătură spirituală, un mod de a exista, Schiller o identifică şi în afara operelor geniului, în viaţa lui particulară, în atitudinile şi moralitatea sa. Astfel, geniul va fi *sfios*, pentru că la fel este şi natura; *inteligent*, tot pentru că natura nu poate fi altfel, nu însă şi *viclean*, căci numai arta poate fi vicleană. El e fidel caracterului şi înclinărilor sale, dar nu din principiu, ci întrucît natura, în pofida fluctuaţiilor ei, îşi redobîndeşte mereu echilibrul, reconfirmînd perpetuu vechea necesitate. Este *modest*, pentru că geniul îşi rămîne sieşi mereu un secret. Trăsături pe care crede a le putea identifica la majoritatea marilor genii, de la Sofocle, Arhimede sau Hipocrat pînă la Ariosto, Dante, Rafael, Dürer, Cervantes sau Shakespeare. Ba chiar şi la marii oameni de stat şi căpetenii militare, ce au demonstrat genialitate, acest caracter naiv se face adesea simţit spre surpriza şi contrarierea biografilor lor.

Revenind acum la urmele naivităţii în regnul estetic, să mai amintim că Schiller nu identifică nativa naivitate a geniului, întotdeauna ghidat de na-

tură și de instinct, doar în capodoperele artei elene, ci o vede renăscută și în creația lui Shakespeare sau a lui Goethe. Regăsirea ei devine însă tot mai problematică în arta cultă modernă, dominată de artificialitate. În vreme ce artistul naiv din vechime se afla cu obiectul său într-un raport unic și stabil, într-o *comuniune vie și directă* pe care o transpune nemijlocit în opera sa, artistul modern, de tip sentimental, *reflectează* asupra impresiei pe care obiectele o produc asupra sa, și numai pe această reflecție se sprijină emoția în care se transpune el însuși și pe care ne-o provoacă și nouă. Obiectul e raportat aici la *o idee*, și numai pe această relație se sprijină forța lui poetică. De aceea, artistul naiv ne impresionează prin naturalețe, prin *adevăr* sensibil, prin prezență vie, iar cel sentimental prin *idee*.

Un interes aparte pentru considerațiile noastre ulterioare, privind motivațiile marii forțe de atracție a artei naive asupra publicului contemporan, îl prezintă și observațiile lui Schiller privind cauzele satisfacției ce o resimțim în prezența naivității ce ni se relevă din gusturile și acțiunile semenilor. „Există în viața noastră — scrie Schiller — momente cînd simțim față de natura din plante și minerale, din vietăți și peisaje, precum și față de natura umană din copii, din obiceiurile țăranilor și lumii nedenaturate de civilizație, un fel de dragoste și de respect duios, nu pentru că această natură ne-ar mîngîia sensibilitatea ori ne-ar satisface inteligența și gustul (căci mai degrabă se-ntîmplă contrariul), *ci pur și simplu pentru că e natură* (...). Interesul acesta, deseori ridicat la rang de necesitate, stă la temelia pasiunii noastre pentru flori și animale, pentru grădini și plimbări, pentru mediul rural și oamenii lui“ ... Or, același interes este și cel ce animă și

orientează tematic creația artistului naiv și ne face pe noi, ceilalți, să adăstăm visători în fața plăsmuirilor sale de basm ce ne dezvăluie, de regulă, aceeași natură nealterată. Satisfacția pe care ne-o dăruie este mai puțin estetică și mai mult morală, căci iubim în primul rînd nu obiectele reprezentate, ca atare, ci ideea pe care o întruchipează. Iubim în ele inepuizabila forță și imaginație creatoare a vieții, desfășurarea ei calmă, sigură de sine, după legi proprii, necesitatea interioară a lucrurilor, veșnica lor unitate. „Ele sînt ceea ce *am fost și noi* și ceea ce din nou va *trebui să devenim*... Așadar ele sînt totodată imaginea copilăriei noastre pierdute, care veșnic va rămîne ce avem mai scump; de aceea ele ne umplu inima de o anumită melancolie. Amintirea copilăriei constituie pentru noi suprema desăvîrșire în lumea ideală, pricinuindu-ne o emoție sublimă."[6] De aici, de altfel, și posibilitatea atît de frecventelor analogii, dar și confuzii între universul artei naive și cel al artei copiilor, problemă de care ne vom ocupa într-un paragraf aparte.

Analizînd formele de manifestare ale naivității la un același nivel de generalitate, Friedrich Schiller și, mai aproape de zilele noastre, Johannes Volkelt îi caută urmele, primul, în poezia romantică, iar cel de al doilea într-o opoziție a stilurilor, identificabilă de-a lungul întregii istorii a artei. Configurația de ansamblu a fiecărei imagini artistice, consideră Volkelt, va diferi hotărîtor în funcție de faptul dacă este însuflețită de o atitudine naivă sau de una sentimentală. „Nimeni nu poate contesta că Mantegna aparține direcției stilistice naive, iar Botticelli celei sentimentale, că Vélasquez ține de prima, Murillo de cea de a doua. Pe Rubens oricine îl va socoti, în comparație cu Van Dyck, ca naiv."[7] Volkelt era însă un estetician prea subtil pentru a nu-și

da seama că această dihotomizare este prea rigidă și că, de cele mai multe ori, stilurile se intersectează, astfel că prin polaritatea naiv-sentimental artiștii nu pot fi separați în două grupe distincte. „Este posibil ca un artist să fie, pe aceeași treaptă a dezvoltării sale, în parte naiv, dar să simtă estetic deja în mod sentimental. După cum este de la sine înțeles că unul și același artist (să ne gîndim la Goethe) poate fi în diferite etape ale evoluției sale, succesiv, și naiv și sentimental. Există apoi artiști la care doar precumpănește una sau alta din atitudini, fără a-l exprima însă integral. Trebuie să avem mereu în vedere această relativitate a opoziției. Există o naivitate, ce trece puțin și în sentimental și o sentimentalitate ce mai păstrează în sine ceva naiv."[8]

Disocierea naiv-sentimental nu implică nici la Schiller, cum nici la Volkelt, vreo judecată de valoare, ci numai o disociere și o caracterizare tipologică. Principiu ce ne va călăuzi și pe noi de-a lungul întregului demers analitic, întrucît, individualizînd și particularizînd arta naivă în raport cu celelalte modalități de expresie artistică, n-am dori să lăsăm impresia că disociem valoarea de nonvaloare, autenticul de inautentic sau izbînda de eșec.

Desigur, accepția pe care Schiller, și după el, Schlegel și Volkelt, o conferă în considerațiile lor conceptului de naivitate este mult mai largă și generală decît aceea, mai specializată și mai operativă, de care ne vom servi spre a analiza, în contextul lucrării de față, ipostazele contemporane ale artei naive. Prin caracterul ei universal, dihotomia naiv-sentimental, așa cum am încercat s-o sintetizăm mai sus, se interferează sau se suprapune în parte altor celebre polarizări din estetica germană: clasic și romantic, apollinic și dionisiac, apollinic și faustic.

În ce ne privește, am socotit util să o evocăm aici spre a pune în lumină — împotriva unor prejudecăți izvorîte din ignoranță și a unei zeflemeli secretate de suficiență — izvoarele spirituale și morale din care se alimentează și astăzi acest curent al naivității, care împrospătează apele sensibilității și fanteziei moderne.

Înainte de a ne continua investigația într-un teritoriu estetic mai riguros delimitat, și de a căuta să trecem de la o accepție mai mult metaforică a conceptului de naivitate la una mai restrînsă și mai adecvată aplicării ei la fenomenele contemporane pe care le urmărim, să vedem cu ce concluzii și cîștiguri teoretice putem porni mai departe, acum după ce am încercat o primă deslușire a sensurilor naivității și a surselor ei spirituale.

O primă învățătură, iar aceasta implică de acum o judecată de valoare, ar fi aceea că naivitatea, ca stare de spirit, *nu reprezintă o deficiență,* o formă de retrogresiune sau de dezvoltare întîrziată, ci un *dar* și o *vocație,* un „atavism" ce readuce în civilizația noastră obosită de fățărnicie, de convenții și norme artificiale ceva din spontaneitatea și sinceritatea originară a comuniunii omului cu lumea și cu semenii săi. Ea este o trăsătură perenă a spiritualității umane, mai evidentă sau mai ascunsă, mai manifestă sau mai latentă în funcție de anumite condiții socio-culturale ce-i favorizează sau nu exprimarea. În tot cazul ea nu poate fi emanația unei mode pentru că, fiind spontană nu poate fi premeditată. Numai mimarea, numai imitarea urmelor materiale lăsate de trecerea ei prin preajma unui șevalet pot deveni modă.

În sfîrșit, de reținut este și faptul că, fiind o calitate a spiritului, naivitatea nu se obiectivează numai în creațiile acestuia (opere de artă, valori cul-

turale), ci rămîne, la cei mai mulți dintre oamenii ce au harul de a o poseda, o formă de manifestare cotidiană, și atît. Ea nu are, deci, o determinație infraestetică, ci una general-existențială. Sînt, cu alte cuvinte, mult mai mulți oameni ce și-au conservat un mod de raportare naivă la lume decît artiști naivi, ca atare. La fel cum există mult mai mulți oameni cu simțul umorului, avînd harul de a-i însenina și înveseli pe cei din jur decît totalitatea actorilor de comedie. Dar arta, arta naivă a celor mai puțini, ne ajută să-i prețuim și pe ceilalți, mai numeroși.

2. CRISTALIZAREA UNEI MODALITĂȚI ARTISTICE

Naivitatea, ca stare de spirit, nu este încă acea naivitate structurată estetic pe care o numim, în mod convențional, „artă naivă", după cum sensibilitatea accentuată a unor oameni nu se convertește automat în acea sensibilitate filtrată de expresia artistică și devenită emoție estetică. Ambele au suportat, spre a deveni dintr-o aptitudine generală o caracteristică estetică, numeroase decantări, metamorfoze și restructurări. Căci naivitatea unei viziuni tematice, a trăsăturilor unui desen sau a unui univers cromatic nu mai este acea naivitate globală, difuză și nespecializată, a cărei semnalare și definire o datorăm lui Kant și Schiller. Chiar dacă *se trage din ea!*

Trăsături ale artei naive pot fi detectate în opere de artă din cele mai vechi timpuri, ceea ce îl face pe un cunoscut cercetător al fenomenului — Anatole Jakovsky — să afirme că „arta naivă a existat dintotdeauna".[9] Desigur, nu în formele concrete în care

ne-am obișnuit s-o întîlnim și prețuim de la descoperirea ei modernă încoace. Istoria ei reală, procesul devenirii ei progresive, precede însă cu mult acel moment de revelație, ce marca, în Franța acestui început de secol, recunoașterea valorii și importanței celui mai strălucit reprezentant modern al artei naive — Henri Rousseau, supranumit Vameșul. Nașterea artei naive nu trebuie așadar confundată cu acreditarea ei publică și teoretică, prin grupul de artiști și critici ce aveau să stea ei înșiși la capătul unui precipitat drum de revoluționare și înnoire a artei europene.

Ignorarea artei naive în tratatele și istoriile de specialitate devine explicabilă dacă vom ține cont de faptul că a fost practicată dintotdeauna la periferia artei culte, ignorată de aceasta și de teoreticienii ei, sau confundîndu-se cu arta populară și mai tîrziu cu cea amatoare. Inițial ea nu a fost privită nici de cei care o practicau drept o activitatea independentă, cu o finalitate primordial artistică. Cîte un meseriaș sau un țăran pictau pe tablă sau plăci de lemn imagini stîngace, spre a conferi mai multă forță de atracție vreunei firme sau reclame locale (Fig. 2, 4). Lumea bîlciurilor a fost și ea dintotdeauna populată de panouri naive, întruchipînd fundaluri și ființe grotești pentru tarabele de tir, sau ținuturi exotice, străbătute într-o perpetuă rotire de căluții și caleștile caruselelor. (Fig. 3).

În multe țări, în vechea Rusie, de pildă, sau în Slovenia, țăranii își împodobeau ușile dulapurilor, ale camerelor, tăbliile paturilor sau frontispiciile stupilor cu scene pictate ilustrînd proverbe sau evenimente neobișnuite din viața comunităților respective. Din aceeași familie spirituală fac parte și binecunoscutele peretare brodate, ce puteau fi văzute, pînă de curînd, în mai toate bucătăriile de la

țară. Numeroase muzee de artă populară conservă astfel de lucrări, deși ele începuseră deja să nu mai fie, în sens propriu, artă populară. Țăranii sicilieni își pictau încă din secolul XVII, cu naive scene de viață, cabrioletele lor pe două roți. În țările din Balcani, înainte de toate în România, dar și în alte zone geografice, în Polonia sau Spania secolului al XVIII-lea, au început să fie realizate picturi pe sticlă, cu un desen simplu, adesea stîngaci, dar puternic colorate, pe diverse teme biblice. Și dacă ne întoarcem și mai mult în trecut, în secolele XV—XVI, vom putea întîlni pictură țărănească naivă, de un mare rafinament, innobilînd cu fresce de o fascinantă și fabuloasă imaginație epică pereții exteriori ai bisericilor, cum e cazul bisericilor gotice din Lohja și Hattula, în Finlanda, sau a bisericilor din lemn maramureșene. Chiar dacă aceste icoane pe sticlă și lemn sau frescele amintite constituiau obiecte de cult, avînd o finalitate primordial religioasă, realizatorii lor începuseră deja să-și pună, în conceperea lor, probleme intrinsec artistice. În Țările de Jos, sau în cele germanice (mai ales din zona Bavariei de azi) butoaiele de vin sau de bere erau adesea împodobite cu scene bahice, pictate sau sculptate direct în lemnul recipientului. Trubadurii medievali obișnuiau ca în timp ce-și interpretau baladele să deruleze o pînză, pictată cel mai adesea de ei înșiși, ilustrînd întîmplările narate. Cele puține, cîte s-au păstrat, nu și-ar găsi nicăieri mai bine locul ca într-un muzeu al picturii naive. Precum și miniaturile figurative ce ilustrează peripețiile eroilor din cărți populare, precum *Alexandria* sau *Erotocritul*. (Fig. 1)

Exemplele de mai sus, departe de a epuiza toate cazurile menționabile în acest context, n-au urmărit decît să jaloneze, în mare, o practică estetică și o

perioadă pe care am putea-o considera drept *pre-istoria artei naive*. Din toate aceste forme disparate de activitate estetică implicită sau explicită, avînd în comun aceeași ingenuitate a unei exprimări, de regulă neșcolite și neconvenționale, s-au decantat și cristalizat treptat acele trăsături ce particularizează universul tematic și repertoriul stilistic al artei naive. Dar istoria ei propriu-zisă începe de fapt — cum sublinia Jakovsky[10] — în momentul în care societatea feudală făcea saltul ei hotărîtor spre epoca modernă, odată cu primii pași ai industrializării. Era momentul pe care Contele de Lautréamond îl caracteriza drept „întîlnirea simplului ac cu mașina de cusut". În Franța, de pildă, istoria modernă a picturii naive debutează cu Revoluția din 1789, mai exact cu abolirea sistemului rigid al breslelor meșteșugărești. Pe vremea corporațiilor, dacă cineva simțea vreo aplicare spre pictură sau modelaj, sfîrșea prin a intra într-un „atelier" de artist, și la capătul uceniciei obligatorii înceta de a mai fi un pictor ingenuu spre a ascede la rangul de profesionist al picturii. În aceste ateliere, tinerii ucenici dobîndeau principiile de bază ale meseriei, principii după care se călăuzeau apoi, cu sfințenie, întreaga viață. Ei posedau cu toții un anume simț al frumosului, condiționat și de un mare respect pentru lucrul bine făcut, iar acest simț și această necesitate și-o puteau de acum satisface după pofta inimii, întrucît întreaga lor existență era dedicată producerii unei multitudini de obiecte cît mai perfecte ca realizare, situate de obicei la jumătatea drumului dintre o operă de artă și un obiect de uz cotidian.

Unii dintre ei au devenit pictori în sensul propriu al cuvîntului, ca J. B. Chardin, fiul unui tîmplar de pe Rue de Seine. În ce-i privește pe ceilalți, ei

rămîneau încă meseriași și atît, cel mult ceva mai școliți și mai rafinați, ceea ce nu le modifica prea mult statutul de ultimi exponenți rutinieri ai unei arte populare, din al cărei tezaur tradițional își extrăgeau formele, motivele și modelele filtrate de o selecție și un gust colectiv secular. Ca *indivizi* ei nu se manifestau însă creator. Arta naivă, puternic individualizată, și liberă de orice reguli canonizate se ivește atunci și acolo unde folclorul amuțește.

Odată cu introducerea mașinismului, situația se schimbă în mod fundamental, căci mașina înlătură rapid din procesul de producție orice muncă manuală cît de cît semnificativă pentru destinul produsului, orice intervenție individuală condiționată de talent și înclinație artistică, ce-și mai spunea cuvîntul în cadrul sistemului manufacturier. Nu este astfel de mirare că primii pictori naivi s-au recrutat dintre acei indivizi dotați, care ieri mai practicau meserii precum olăritul, pictura pe sticlă, tîmplăria de artă, feroneria etc., și înainte de toate dintre cei ce trebuiau să-și cîștige de acum existența în noile meserii ce nu mai aveau nici o tangență cu arta. Dezrădăcinați, dezorientați, înșelați în așteptări și îngrădiți în exprimarea simțului lor pentru frumos, ei vor folosi și cel mai mic prilej spre a regăsi un drum, chiar și indirect, spre paradisul pierdut. Cel care își petrecuse pînă atunci viața pictînd sau dăltuind îngeri pentru biserici, și care de acum înainte trebuia să lucreze într-o mină, se simțea el însuși un înger căzut. Și nu-i mai rămînea altă cale decît aceea de a povesti despre această cădere. Alții, chiar dacă mai aveau într-un fel sau altul de-a face cu vreo activitate artistică, acuzau și ei duritatea noului stil de viață și regretau calmul timpurilor apuse, dispărute pentru totdeauna

în vîltoarea amețitoare a transformărilor economice, căutînd într-o lume imaginară, compensativă, urmele fericirii pierdute. Și cum nostalgia dilatează pînă la dimensiuni ireale orice obiect al dorințelor neîmplinite, întreaga lor viață anterioară dobîndea și ea proporțiile unei duminici fără sfîrșit, înghițind și anulînd celelalte zile ale săptămînii, nu mai puțin reale totuși. O duminică nesfîrșită pe care o evocau în pînzele lor și care le inunda într-o lumină festivă întreaga pictură, dar care, fatalmente, nu putea dăinui mai mult decît orice reverie duminicală. Poate și de aceea, nu numai pentru că cei mai mulți puteau lucra numai în timpul lor liber, li s-a spus „pictori de duminică" (dar, de fapt, pictori *ai* duminicii). Siliți să muncească șase zile pe săptămînă, între 10 și 16 ore neîntrerupt, în hale cu aer viciat, cu plafoane și ferestre murdare, cenușii, își defulau prin pictură toate viziunile contrazise de existența lor reală: un cer limpede și albastru, nepîngărit de vreo dîră de fum industrial, pajiști incredibil de verzi, flori în culori ca un strigăt de protest împotriva monocromiei citadine, ape limpezi din care peștii nu se refugiaseră încă.
Dar în căutarea acestui pămînt al făgăduinței, rezervație a fericirii individuale, fiecare trebuia să devină un Columb pe cont propriu. Pentru că nici unul din drumurile bătute, consemnate în hărțile tradiției, transmise altădată din tată în fiu odată cu secretele meșteșugului, nu le mai puteau fi aici de nici un folos. Fiece pas întru cucerirea prin pictură a acestui teritoriu devenea astfel o aventură și o luptă absolut individuală; busole teoretice nu existau, și numai o imaginație cu adevărat creatoare îi mai putea călăuzi. Totul trebuia reinventat; teme și tehnici, desen și perspectivă, umbre și corporalitate, totul, dar absolut totul, pînă la prepararea și ames-

tecul culorilor. Şi cu cît conştientizau mai puţin din toate acestea, ignoranţa lor se transforma în calitate. Miraculosul din pînzele lor şi surpriza descoperirii erau cu atît mai autentice. Fiindcă, sublinia cu justeţe Jakovsky, *nu oricine doreşte poate fi naiv*, şi pentru a fi astfel, în deplinul înţeles al cuvîntului, trebuia să fie cu adevărat posedat de o dorinţă arzătoare, altfel nu ar fi continuat, în ciuda tuturor piedicilor, să urmeze singura cale ce-i mai rămăsese de afirmare a Eu-lui său şi a tot ceea ce ameninţa să se piardă definitiv. Ei au fost cu toţii, neîndoielnic, nişte posedaţi, de aceea majoritatea operelor lor au aureola unei revelaţii şi ni se par pline de har. „Peisajele lor sînt nude, ca Adam şi Eva, înaintea păcatului originar. Fără nici o pudoare. Ele nu ştiu încă ce-i bine şi ce e rău; n-au muşcat încă din fructul oprit al cunoaşterii şi nu cunosc astfel nici măcar conceptul păcatului plastic, ce se învaţă în Academii. Ei ştiu doar că pictura îi ajută să trăiască şi că ea întruchipează unicul lor Eden, adică fericirea, extazul, infinitul, sau cum vrem să-l mai numim“.[11] Şi pentru că realitatea le contrazicea toate idealurile de viaţă, ei şi-au propus să construiască lumea din nou cu ajutorul picturii, s-o reînceapă cu ochii şi inima ingenuă a unui copil.

Sîntem deci, în această Europă a jumătăţii de secol XIX, într-o plină regrupare a resurselor de creaţie şi sensibilitate artistică, solicitate şi absorbite pînă atunci de practica meşteşugărească. Într-o lume în care individul avea tot mai puţin posibilitatea să-şi regăsească imaginea obiectivată şi măsura capacităţilor creatoare în produsul muncii sale, devenit anonim, un număr tot mai mare de ţesători, cizmari, hamali, păstori, mici funcţionari sau mici rentieri se simt atraşi fără rezerve de pictură ca

de o ultimă șansă. Și vor picta cu o furie și o pasiune nicicînd egalată la vreo categorie de artiști amatori de pînă atunci, sacrificîndu-și fiece frîntură de timp liber, chiar clipele de somn și de odihnă, atracției, parcă magice, a șevaletului.

Cui se adresa acest elan creator pe care nu și-l puteau înăbuși și care-i acapara plenar? Pentru cine configurau acest univers imaginar compensativ? În primul rînd pentru ei înșiși, pentru propria lor plăcere, apoi pentru ceilalți membri ai familiei și pentru prieteni. Niciodată însă spre a-l comercializa. Ideea de a vedea în aceste „șoapte" colorate, în aceste confesiuni făcute doar celor dragi și apropiați, un mijloc de cîștig, le era la fel de străină ca și ideea de a transforma un moment de confesiune intimă în motiv de exhibare publică. Totuși, ce destin era rezervat operelor lor, după ce-și împlineau funcția defulatorie originară? Cel mai adesea uitarea. Fie că autorii înșiși le-au distrus, fie că moștenitorii s-au rușinat de „mîzgălelile" descoperite prin poduri sau pe pereții din camera părinților și bunicilor, majoritatea s-au pierdut. Pentru că ele erau semne ale unei limbi pe care prea puțini o vorbeau încă, mesaje ale unor suflete chinuite, receptate și înțelese doar de inimi gemene, tînjind și ele după un colț de natură unde florile erau mai înalte decît coșurile fabricilor.

Abia cînd a luat ființă la Paris „Salonul independenților", unii dintre acești „pictori de duminică" și-au putut găsi, dacă nu și un public care să-i accepte și să-i admire, cel puțin un perete pe care să-și expună tablourile.

Dacă e adevărat, măcar în parte, că interesul larg pentru arta naivă contemporană își are sursa în destinul vieții și operei lui Henri Rousseau, ca și în condițiile ce l-au ajutat să cîștige bătălia pen-

tru recunoaștere, atunci își află locul în contextul acestor considerații, despre izvoarele practice și social-istorice ale artei naive, și consemnarea avatarurilor ce au făcut din drumul între anonimat și mit parcurs de Rousseau una dintre cele mai pasionante și grele de urmări aventuri ale artei secolului XX. Un drum de-a lungul căruia l-au secondat alți patru naivi parizieni (Séraphine Louis, Camille Bombois, André Bauchant și Louis Vivin) (Fig. 7—10) pe care, alături de Rousseau, negustorul de artă Wilhelm Uhde, primul lor biograf și exeget, îi prezenta în 1928 în comun sub genericul *Pictori ai inimii neîntinate*. Deși considerați astăzi drept „marii clasici" ai genului, ei nu au fost singurii din epocă, și poate chiar, cu excepția lui Rousseau, nici cei mai buni. Fiind însă singurii ce pătrunseseră în conștiința artistică a avangărzii și care erau sprijiniți de negustorii de artă, ei au ajuns repede la o celebritate ce conferea prestigiu nu numai propriului lor nume, dar și viziunii artistice pe care o impuneau. Se crea astfel un stimulent moral și un precedent dătător de speranță, capabil să-i încurajeze pe cei mai numeroși, dar încă anonimi. Ei se simțeau astfel îndemnați să persevereze într-o modalitate de exprimare ce începea cu încetul să nu mai fie considerată o aberație și o impertinență; (cum i se întîmplase încă lui Rousseau cînd își expusese pentru prima dată, în 1885, la „Salon des Champs Elysées", două pînze, spre a-și vedea apoi una sfîșiată de briceagul unui vizitator „indignat"). Ironizarea și chiar batjocorirea tablourilor sale vor continua pînă în clipa fastă a întîlnirii sale cu Alfred Jarry. Părintele lui *Ubu roi* avea antenele necesare pentru a capta originalitatea și neobișnuita forță de emanație a pînzelor lui Rousseau și îi comandă o litografie cu tema „războiul" pentru re-

vista „Ymagier“, pe care o edita împreună cu Rémy de Gourmont. Tot el a avut și inspirația de a adăuga la numele modestului funcționar poștal porecla „Vameșul“, denumire ce va deveni sinonimă, de acum înainte, cu una din cele mai frumoase și persistente legende din istoria picturii moderne.[12]

Totuși, primul din cercul său de prieteni-artiști care îl vor înconjura cu o dragoste înțelegătoare și amuzată, cel care îl adoptă total va fi Apollinaire. După unele ezitări se va decide brusc să-l sprijine. Și o va face în stilul său propriu, cu înflăcărare și talent, percutant și revendicativ. Pagini întregi, în versuri și proză, lăudînd virtuțile plastice și exotismul proaspăt din pînzele Vameșului, vor apărea sub semnătura sa în principalele reviste culturale pariziene. Puțin înainte de izbucnirea primului război mondial îi dedică chiar un întreg număr al prestigioasei sale reviste „Soires de Paris“. Ar fi însă nedrept să-i căutăm pe susținătorii lui Rousseau numai în cercul literaților. Paul Signac, de pildă, unul din întemeietorii „Salonului independenților“, îl invită încă din 1886 să se alăture grupului lor. Pînă la sfîrșitul vieții sale, cu o scurtă întrerupere, el va expune cu regularitate la „Salon“. Pissarro, Redon și Gauguin i-au receptat și ei, cu simpatie și interes, opera. Iar cînd, în 1890, unii din membrii grupului vor solicita îndepărtarea sa din „Salon“, Toulouse-Lautrec îi va lua apărarea cu vehemență. În anul în care Gauguin se îmbarca spre Tahiti, Rousseau pictează *Portretul lui Pierre Lotti* și prima sa pînză exotică, *Furtună în junglă*. Legătura dintre aceste lucrări nu este întîmplătoare, căci Lotti, membru al Academiei Franceze, era principalul trubadur al exotismului, trăsătură ce va deveni comună și majorității pînzelor lui Rousseau. (Fig. 5, 6).

Cum am mai amintit, o dată cu campania pornită de Apollinaire pentru recunoașterea valorii artistice a operelor lui Rousseau, succesul nu s-a lăsat prea mult așteptat. Joseph Brumer îi organizează o expoziție la New York, iar corifeul negustorilor de tablouri, Ambroise Vollard, începe să-i cumpere pînzele. Nu scump, dar cumpără. Un alt negustor de artă, nu mai puțin important, Paul Guillaume, începe și el să cumpere, la îndemnul aceluiași Apollinaire, care îl sfătuia într-o scrisoare: „Achiziționați tablouri ieftine: Rousseau, Picasso, Bonnard, Cézanne ș.a.m.d... Știți la ce mă refer..."

Cum vedem, în această selecție ce ar onora astăzi colecțiile oricărui muzeu din lume, numele lui Rousseau se afla în frunte. Vameșul era lansat. Din păcate, la acea dată nu mai era în viață. Părăsise în 1910, însingurat și sărac, o existență convulsionată de lipsuri, neînțelegere, adieri de speranță și îndoieli spre a deveni mit, spre a-și lua locul, cum scria Jakovsky, „ca statuie și simbol la mormîntul naivului necunoscut". Pe propria sa piatră funerară, Apollinaire va scrie cu creionul, iar Brâncuși va grava în piatră, trei ani mai tîrziu, următorul epitaf:

„Rousseau dragule, tu ne auzi
Noi te salutăm
Delaunay, soția lui, domnul Quéval și cu mine.
Îngăduie ca bagajele noastre să treacă nevămuite prin poarta cerului.
Noi ți-aducem pensule, culori și pînze
Pentru ca în sacrele-ți clipe de răgaz, la lumina adevărului,
Să pictezi chipul stelelor
Cum odinioară mi-ai pictat mie chipul".

În ciuda naivității ce-l caracteriza, și ca om nu numai ca pictor, și care-l făcea sfios și reținut, neajutorat și total dezinteresat în relațiile practice cu ceilalți, Vameșul a rămas totuși neclintit în credința față de valoarea și importanța artei sale, a universului și a valorilor ce ni se dezvăluiau prin ea. Pînă într-atît încît se simțea îndreptățit să-i mărturisească odată lui Picasso: „noi sîntem cei doi mari pictori ai epocii, tu în genul egiptean, eu în genul modern", apreciere ce-și avea temeiul ei, măcar pentru faptul de a fi disociat două din punctele de referință obligatorii în aprecierea și caracterizarea oricărui fenomen artistic al epocii noastre. Că nu a greșit stă dovadă și o judecată asemănătoare, formulată parcă și mai tranșant, pe care o vom regăsi la unul din cei mai autorizați reprezentanți ai modernismului — Wassily Kandinsky: „Nu văd pentru viitor altă soluție decît arta abstractă sau pictura naivă". Și nu era o vorbă spusă în doi peri, fiindcă singurele tablouri pe care le acceptase pe pereții locuinței sale, alături de cele proprii, erau două mici pînze semnate de Rousseau.

Recunoașterea definitivă a lui Rousseau — deși venită, ca și pentru Van Gogh, prea tîrziu spre a se mai putea bucura de ea — a deschis în istoria artei naive capitolul modern al definitivei ei afirmări și conștientizări. Vameșul, împreună cu cei patru pictori amintiți, susținuți și expuși împreună de Wilhelm Uhde, în 1928, la „Galerie des Quatre Chemins", au deschis drumul celorlalți artiști naivi din Franța și din alte țări. Unii, pensionari de-acum, încep să picteze la bătrînețe, precum Dominique Largu, ce ia pentru prima dată pensula în mînă la 76 de ani. Alții, între ei tipograful Dominique-Paul Peyronnet, sau șoferul de autobuz Emile Blon-

del, încetează să se mai rușineze de pasiunea lor secretă și încep să-și arate lucrările prietenilor și cunoscuților, intrînd repede în atenția colecționarilor. Criticul Oto Bihalji-Merin, cel care a întreprins cea mai riguroasă, sistematică și complexă investigație de pînă acum a artei naive moderne și a răspîndirii ei în întreaga lume[13], identifică numai în Franța, și doar în răstimpul dintre perioada postrousseauiană și cea interbelică, peste 15 personalități artistice distincte, apropiate ca valoare de grupul clasic al „celor 5". Nu putem întîrzia aici asupra lor, cum nu ne-am propus de altfel nici analiza valorii și individualității celorlalți pictori naivi la care ne-am referit pînă acum. I-am amintit în contextul de față numai întrucît am văzut în destinul sinuos al vieții și operei lor, în ecoul „bătăliei pentru Rousseau" și în succesul unora dintre expozițiile personale sau colective organizate cu operele lor, una din sursele actualei popularități a genului în întreaga lume, deci una din originile formelor și proliferării sale actuale. Pentru că arta naivă nu este o meserie care se învață, depinzînd deci de numărul academiilor în care se predă, ci o „febră a imaginației" ce se ia prin contaminare. Și pentru toată viața.

3. ÎN CĂUTAREA PROPRIEI IDENTITĂȚI: DESPRINDEREA DIN SINCRETISMUL ORIGINAR

Cînd vrei să știi cum arăți te privești în oglindă, dar cînd vrei să afli ce te individualizează te uiți și la ceilalți. Primul e un act de autoaprofundare, cel de al doilea unul de comparație. La fel vom

proceda și în cazul artei naive: după ce, punîndu-i în față oglinda aburită a sufletului, și-a recunoscut chipul în apele *iluminate* ale *ingenuității*, o vom ajuta acum să-și conștientizeze profilul specific, comparînd-o cu alte ipostaze artistice care, deși luate separat, pot fi ușor confundate cu ea, puse alături își dezvăluie subtile, dar decisive deosebiri.

Cu unele se aseamănă prin analogii în compoziție, tehnică sau viziune, ce trădează fondul lor comun de ingenuitate (arta primitivă, arta copiilor, arta psihopaților), cu altele prin aparente identități de statut sau funcție socială (artă populară, artizanat, arta amatorilor). Dar, și într-un caz și în celălalt, asemănările sînt doar de suprafață, fragile și nesemnificative punți aruncate peste adînci și definitive falii căscate în solul cîndva omogen al sincretismului estetic originar.

Critica și istoria artei nu au clarificat încă trăsăturile calitative definitorii ale artei naive — locul și rolul ei în sfera esteticului. Această situație împiedică o judicioasă interpretare a artei naive, decelarea valorilor ei specifice. În numeroase exegeze și prezentări ce deschid albume monografice sau cataloagele unor expoziții de artă naivă, bunăvoința subminată de ignoranță a autorilor confundă aproape totul: arta primitivă, artizanatul, desenele copiilor, defulările grafice ale bolnavilor mentali, amatorismul și folclorul. Ba chiar și forme ale artei profesioniste, ținînd de expresionism sau hiperrealism, sînt amintite în acest context. Șansa de a recunoaște și identifica, în acest amalgam, profilul estetic aparte al artei naive se reduce astfel considerabil.

În drumul nostru prin teritoriile imaginației luxuriante, fertilizate de ingenuitate, să evităm deci ris-

cul de a trece pe lîngă ea fără a o recunoaște sau să salutăm, din greșeală, pe altcineva, cu care doar se aseamănă. Pentru aceasta, vom încerca să inventariem, succesiv, trăsăturile care o disting de celelalte ipostaze artistice amintite mai sus:

Arta primitivă. În numeroase panorame ale istoriei artei moderne, clasicii picturii naive sînt menționați printre „artiștii ingenui și *primitivi*". Albume de artă și chiar expoziții ce le sînt dedicate în exclusivitate îi reunesc adesea sub genericul de „artă primitivă". Confuzia pleacă de la o dublă coincidență: prima se referă la momentul pătrunderii lor în conștiința estetică europeană; a doua la efectul de dezmărginire avut de ambele asupra căutărilor formale în care erau implicați toți marii artiști ai epocii.

Interesul manifestat de pictorii avangărzii pariziene pentru arta neagră sau pentru exotismul popoarelor „primitive" ale Oceaniei datează de la începutul secolului și a fost declanșat de sculpturile arhaice ale artei negre „descoperite" pe la 1907 de Vlaminck și Matisse. Ele produceau în pereții edificiului raționalist al civilizației — conceput de Gauguin ca o „închisoare a naturii umane" — o breșă prin care răzbătea suflul proaspăt al unei viziuni noi, oglindă a unui suflet colectiv, liber de orice încătușare a civilizației și de convențiile ei formale. O dată cu descoperirea magicului univers artistic al primitivilor, urechea Europei a devenit sensibilă și la sunetul nostalgic emanat de creațiile popoarelor primitive din insulele Oceaniei. Exotismul, negrismul, arhaismul acestor noi orizonturi „primitive" ale artei i-au fascinat pe artiștii din toate colțurile Europei: de la Picasso la Léger, de la Lipschitz la Laurens, de la Barlach la Martini, de la Modigliani la Brâncuși. Picasso și-a părăsit

transparența clasicistă a primei perioade, orientîndu-se spre forța de sinteză a măștilor și fetișurilor negre. Derain, Matisse și expresioniștii se inspirau și ei din simplitatea și fermitatea structurală a sculpturii negre.

Tot pe atunci însă, și poate nu întîmplător, mai exact în 1909, Wilhelm Uhde „descoperea" — teoretic de această dată — noutatea de formă și viziune a operei lui Rousseau, a funcționarului de poștă Vivin, a fostului atlet de circ Bombois, a grădinarului Bauchant și a menajerei sale Séraphine. Exotismul și prospețimea lumii pe care o dezvăluiau pînzele lor, farmecul lor magic, comunicarea directă și sinceritatea expresiei conturau, deși cu alte mijloace decît ale artei primitive, un același spațiu al posibilei evadări din chingile artei academice, un prilej de înnoire și împrospătare a izvoarelor inspirației. Paradisul naturaleții spontane, al ființelor fantastice și al florei misterioase, descoperit de Rousseau, a devenit punctul de plecare al suprarealismului. Despre tabloul său *Țigancă dormind* (Fig. 12) Wilhelm Uhde spune că a anticipat cubismul. „Picasso, cel din faza tîrzie, este în întregime anticipat în acest tablou". *Alergătorii* lui Delaunay par a veni în filiație directă din păduricea *Jucătorilor de fotbal* (Fig. 13), pînză a aceluiași Rousseau. În Italia, numeroși pictori înzestrați, ca de pildă Ottone Rasai, părăsind retorica pedantă a picturii de Novecento, s-au lăsat inspirați de ingenuitatea realistă a „Maeștrilor populari". Mulți pictori și graficieni din perioada interbelică priveau plini de admirație și nostalgie la plăsmuirile datorate infantilității inventive a naivilor.

Momentul „descoperirii" artei primitive și al celei naive coincizînd deci, ca și efectul lor asupra artei moderne, li s-a părut unor istorici (de pildă

Herbert Read sau Mario de Michelli) că și structural aceste ipostaze artistice coincid, și că pot vorbi, indistinct, despre unul și același fenomen, numit generic „artă primitivă".

Dar „primitivii artei moderne", cum au fost numiți uneori, sub imperiul confuziei amintite, pictorii naivi, se deosebesc în operele lor de primitivismul artei arhaice sau al popoarelor „naturale" în primul rînd prin conștientizarea semnificației și finalității estetice a activității lor. Formele și imaginile simbolice plăsmuite de popoarele primitive (fie că e vorba de cele din preistoria omenirii sau de primitivismul unor triburi și popoare ce și-au conservat un mod de existență natural, în afara civilizației, pînă spre zilele noastre) au o funcție primordial magică, incantatorie. Practicile magice de conjurare a unor forțe supranaturale favorabile căutau să asigure o vînătoare norocoasă, o naștere ușoară, alungarea bolii sau a dușmanului. Acești artiști anonimi se simt a fi o verigă într-un infinit lanț al generațiilor și totodată într-o deplină identitate cu opera lor. Sub aspect plastic, în desenele și picturile lor, conceperea spațiului era condiționată de îngustimea cîmpului lor vizual. Este o artă anteperspectivală, bazată pe o viziune exclusiv frontală și din profil a siluetelor și figurilor (trăsături ce o apropie de caracteristicile artei infantile). Primitivii erau preocupați mai puțin de redarea formelor exterioare ale ființelor și evenimentelor, cît de exprimarea semnificației lor interne. Arta primitivă a dezvoltat așadar un limbaj instinctual al formelor, reprezentînd *o practică rituală și nu una estetică*. Acuratețea uimitoare a înfățișării unor atitudini animaliere urmărea nu o performanță artistică, ci impregnarea pe această cale a imaginilor respective cu o forță magică benefică. Forma artistică este con-

cretizarea unei metafizici criptice exprimată prin simboluri și obiecte cu potențial magic. În arta primitivă distanța dintre semnificat și semnificant este maximă, semnul fiind plasat cît mai departe de semnificația sa. În arta naivă, imaginea este aproape tautologică, distanța dintre semnificat și semnificant fiind minimă, ca atare și încărcătura, tensiunea ei cognitivă.

Nimic deci din motivația rituală, din condiționarea ancestrală și anonimă a artei primitive nu transgresează în statutul strict individual, în instinctul ludic și comuniunea fraternă cu natura ce caracterizează antropologic arta naivă.

Arta copiilor. S-a spus adesea că arta naivă ne restituie copilului din noi, că ea filtrează lumea prin candoarea interogativă din ochii acestuia. Dar a *fi* copil nu este totuna cu a-ți *păstra* nealterate, și la maturitate, spontaneitatea și prospețimea perceptuală care-l caracterizează. Prima este o stare *naturală,* suportată și nepremeditată, cea de a doua o virtute *ideală,* dorită și asumată. Tot astfel nici arta copiilor nu este același lucru cu arta naivă, născută din șansa conservării în unii dintre adulți a zestrei de puritate și prospețime infantilă. Formele în care copilul gîndește și cele în care își reprezintă realitatea sînt corelate și condiționate de capacități biologice înnăscute. Infantilitatea sa intelectuală îl face să *trăiască* într-un univers magic. Creația naivă a unui adult nu este însă produsul unui sistem nervos încă nedezvoltat, ci a faptului că pentru el copilăria rămîne sentimentul fundamental prin care percepe lumea. El se află la nivelul inocenței primare și vede un univers descoperit atunci prima oară. În mod inconștient el descoperă astfel noi forme ale realismului subiectiv, atitudine ce nu ține seama de legile fizicii și schimbă proporțiile

corpurilor și obiectelor. Ca și în compozițiile plastice ale copiilor, persoanele, lucrurile sau detaliile ce i se par mai importante sînt supradimensionate, exagerate, subliniate expresiv.

Dar, în afară de o raportare neconvențională, instinctuală la realitate, de o sensibilitate nealterată și de o anume stîngăcie tehnică, evidențiabile în ambele cazuri, nimic nu justifică identificarea acestor sfere diferite de manifestare estetică. Un prim criteriu de distingere trebuie căutat în conștiință, în *motivația psihică diferită* a celor două tipuri de activități. Copilul pictează și desenează pentru a-și însuși cognitiv mediul ambiant, pentru a învăța să-l numească și să-l controleze. (Nici un copil nu va desena lucruri pe care nu le-a văzut vreodată). Prin imagini, el încearcă să înțeleagă și să-și explice lumea înainte de a o putea interpreta logic, conceptual. De aceea, pentru copil important este numai *procesul* activității plastice ca atare, rezultatul nu este destinat nimănui, el nu constituie un mijloc de comunicare. Arta naivă în schimb are o funcție accentuat comunicativă, ea narează, fabulează, informează, avertizează, acuză sau exprimă gratitudine. Copilul, după ce a terminat un desen, nu mai este interesat de el. Finalitatea lui s-a consumat în însuși actul elaborării. Dimpotrivă, naivul dorește să ni se destăinuie și să-l înțelegem, el nu este preocupat atîta de sine cît de subiect, de revelația existențială pe care dorește să ne-o împărtășească. De aceea, el nu-și va arunca niciodată lucrările terminate, cu excepția cazului că i se par nereușite. Desenînd, copilul își clarifică *sieși* relațiile sale cu lumea și ale lucrurilor între ele. Artistul naiv ne explică *nouă, celorlalți,* adevărurile simple pe care le-am uitat, ne tălmăcește vocea ascunsă a lucrurilor și ființelor, pe care urechea noas-

tră hipercivilizată nu o mai percepe. Pentru copil, recurgerea la mijloacele expresiei plastice coincide cu o fază trecătoare în evoluția sa intelectuală. Principiile gîndirii logice, granițele raporturilor convențional stabilite între om și obiect îi sînt necunoscute. Pe drumul de la cuvînt la consemnarea lui simbolică, în scris, copilul descoperă universul semnelor, ceea ce echivalează cu un act de observare și percepere a lumii. Lipsa de perspectivă din imaginile artei infantile nu este expresia unei forme stilistice deliberate, ci a stadiului său de subdezvoltare rațională. Dar această limitare a capacității cognitive păstrează totodată — ca și în cazul artei primitive — globalitatea expresiei și a primordialității imaginii. Capacitatea de percepere adecvată a spațiului și înțelegerea legităților și raporturilor anatomice corecte coincid cu pășirea în lumea rațională a celor maturi. Convențiile însușite prin educație estompează forța originară de expresie a formei. Intensitatea fanteziei plastice se convertește în gîndire abstractă. Miracolul copilăriei a luat sfîrșit, desenele adolescentului nu mai sînt ecoul unei trăiri spontane, ci se adaptează normelor vizuale și perceptuale ale omului matur. „La început, asemenea unor raze Röntgen, privirea copilului străbate prin pereți și îmbrăcăminte, prin orice bariere artificiale și surprinde formele ce trăiesc și se agită îndărătul lor. El modifică proporțiile după o măsură proprie, înrudită cu principiul raportului arhaic, dintre mare și mic, interior și exterior. El își construiește, din joacă și cu emoție, o lume miraculoasă, dar o dată cu joaca, învățarea raporturilor dintre cauză și efect, orientare și scop se substituie creativității inițiale. Visele și basmul cedează locul citării metodice din cartotecile realității".[14] Așadar, operele izvorîte din sensibilitatea și imaginația copi-

lului sînt fructul unui anotimp spiritual trecător; o dată cu dezvoltarea sa intelectuală forțele instinctuale sînt diminuate, iar actul creator este cel mai adesea substituit prin activități de rutină, planificate, și printr-o concepție pur rațională. În istoria fiecărui individ, creațiile plastice ale copilăriei sînt rodul unei însușiri care se pierde. Nici o premeditare sau act de voință nu o pot conserva. Nu poți rămîne copil, te poți cel mult copilări. Impulsul și resursele creatoare din care ia naștere arta naivă sînt însă de durată pentru că ea este singura artă plasată în afara oricărei deveniri istorice, și care nu reprezintă o treaptă biologică ori intelectuală în dezvoltarea individului. Atemporală și nestresată de experiența și suferințele civilizației, ea e singura poartă prin care ne putem întoarce în țara naturaleții și spontaneității originare.

Arta psihopaților. Fiind expresia nemijlocită și spontană a unor explozii emoționale, a unor obsesii, angoase și viziuni strict individuale, produsele estetice ale psihopaților își descoperă și inventează, în fiecare caz în parte, limbajul prin care să ni le comunice. Dînd curs, de pildă, impulsului de a transcrie în caligrafia fricii neliniștile sale profunde, alienatul mental nu se bazează pe nici un fel de norme și convenții de structurare a imaginii, el nu beneficiază de nici o experiență anterior acumulată de predecesori, pe care să se sprijine și pe care s-o lărgească prin propria sa inventivitate. În această privință, produsele sale au același statut anistoric ca și arta copiilor sau arta naivă. Psihopatul, copilul sau naivul de astăzi se exprimă plastic la fel cu cei de acum o sută sau cinci sute de ani. Cel mult tema, obiectul concret al viziunilor sau obsesiilor vor fi diferite. Acționînd exclusiv sub impulsul necontrolat al bolii sale psihice, alienatul nu se află niciodată

el însuși la cîrma procesului de creație. Mîna ce ține pensula sau creionul pare a fi condusă de forțe străine pe care nu le poate domina. Procesul de creație este discontinuu, capricios, nesubordonat nici unei traiectorii logice.

Deși spontan în expresie, artistul naiv nu lucrează niciodată în stare de transă. Drumul lui prin ținuturile de basm ale imaginației sale nu este cel al unui somnambul călăuzit de impulsuri pe care nu le conștientizează, ci al unuia care pășește cu ochii larg deschiși și știe bine unde vrea să ajungă. Chiar dacă și el pornește la drum fără hărți și busole, fără sprijinul tradiției, redescoperind, de fiecare dată, pe cont propriu, țărmuri și de alții vizitate. Dar cum aceste descoperiri n-au fost niciodată consemnate în vreun atlas, fiecare nou sosit rămîne un explorator autentic.

Proiectîndu-și în imagini plastice demonii, coșmarurile și halucinațiile ce-i bîntuie conștiința, psihopatul conturează o lume din care *caută să evadeze*, de care vrea să se elibereze. Artistul naiv creează în plăsmuirile sale senine, armonioase și liniștitoare, o lume *în care ar dori să se refugieze*, care îi exprimă năzuințele și idealurile. Sentimentele care-l animă nu mai sînt, ca în cazul alienatului, efectul perturbării legăturilor dintre Eu și societate, dintre om și obiect, ci tocmai expresia unei comuniuni totale cu natura, cu oamenii și ființele ce-l înconjoară. Să mai menționăm și faptul că alienatul, asemenea copilului, *nu are conștiința formei*. Ea nu este decît ecoul grafic al unui gest spontan, necontrolat. Naivul a dobîndit această conștiință, și încă într-o formă de excepție: el creează permanent în starea euforică indusă de *revelația formei*.

Desigur, aventura existențială a omului contemporan, ce a cunoscut deopotrivă deznădejdea și groa-

za, speranţa şi euforia unor spectaculoase izbînzi ale cunoaşterii, mîndria ca şi repulsia de a aparţine unei specii cu reacţii şi atitudini atît de contradictorii, nu a putut rămîne fără urmări asupra artei sale. Spre a formula sfîşierile sale schizofrenice între aparenţă şi îndoială, între revoltă şi dezgust, artistul contemporan recurge adesea la vocabularul absurdului şi al fantasticului. Este uneori tot mai greu astăzi să faci o demarcaţie rigidă între normal şi perturbat, între sănătos şi maladiv în artă.[15] Ceea ce nu înseamnă că valoarea artei lui Van Gogh, de pildă, ar fi diminuată întrucît forţe ale întunericului şi halucinaţiei i-au animat imaginaţia. Oricum, nu o dată traversarea unor zone de alienare au reactivat, brusc, talente inhibate sau o spontaneitate creatoare ce părea sclerozată.

Arta naivă îşi vădeşte şi în acest sens atemporalitatea, plasîndu-se în afara tuturor acestor avataruri ale artei moderne. Potenţele ei creatoare nu au nevoie, spre a fi repuse în funcţiune, de biciul demenţei. Normalitatea, înţeleasă ca înscriere firească a individului într-o relaţie armonioasă cu ordinea lumii şi cosmosului, este starea ei naturală. Ea îl face pe naiv să se simtă, asemeni artistului renascentist, un *homo universalis*, ce şi-a păstrat neştirbite contactele sale cu forţele cosmice ancestrale. De aceea şi izvorul inspiraţiei sale pare inepuizabil, surprinzîndu-ne mereu cu o uimitoare bogăţie şi prospeţime a formelor de expresie plastică.

Artistul naiv nu este un „imbecil de geniu", cum a fost caracterizat odată Rousseau, ci o sensibilitate ce refuză imbecilitatea unor constrîngeri artificiale şi-şi păstrează astfel şansa de a-şi descoperi genialitatea.

Arta populară. Faptul că foarte mulţi artişti naivi contemporani trăiesc *în*, sau provin *din* mediul ru-

ral, că uneori școli întregi, precum cea de la Hlebine, din Iugoslavia, sau cea de la Brusturi, în țara noastră, sînt alcătuite exclusiv din țărani, precum și situarea artei naive în zona amatorismului, i-au făcut pe unii exegeți ai fenomenului fie să o asimileze cu totul artei populare, fie să o discute și s-o analizeze, în mod indistinct, împreună cu celelalte forme ale artei populare.

Dar, deși încolțește și ea din solul comun al sensibilității și expresivității unui popor și îi poartă amprenta, arta naivă are un destin aparte, o geneză ce o face să nu poată înflori decît atunci și acolo unde, datorită unor condiții social-istorice noi, folclorul nu mai poate germina. Fertilitatea artistică a solului păstrîndu-se însă intactă, el nu va rămîne sterp, ci locul vechilor specii va fi luat de altele noi. Arta populară, devenită plantă de seră, întreținută și conservată în condiții artificiale, este înlocuită de luxurianta vegetație a artei naive, floare de cîmp prin vitalitate și vocație. Asupra acestui proces de geneză compensativă, mult mai complex, vom mai avea ocazia să revenim.

Dincolo de unele asemănări tematice sau de transgresare a unor motive decorative, principala trăsătură ce separă arta populară de cea naivă trebuie căutată în deosebirea dintre rutină și spontaneitate, dintre conservatorismul unui stil colectiv, rezultat al sedimentărilor anonime și expresia strict individualizată a unei personalități unice și irepetabile.

Oricît ar părea de ciudat, artiștii populari nu sînt niște autodidacți. „Academia“ pe care, conștient sau nu, au absolvit-o fiecare se numește *tradiție*. Asimilînd-o, artistul popular *se instruiește* (la fel ca orice artist profesionist într-o școală de artă). Din anii cei mai fragezi ai vieții sale el trăiește încon-

jurat de obiectele făcute sau împodobite de părinții, bunicii sau consătenii săi. Ele constituie ambientul său artistic, pe care învață să-l reproducă întocmai, cu o evoluție aproape imperceptibilă, contribuind astfel la perpetuarea sa din generație în generație. Instrucția sa artistică este, așadar, o însușire a unor rețete și practici stereotipe, iar nu a unor principii estetice în baza cărora să acționeze creator, pe cont propriu. Conservatoare și statică, practica artistului popular cunoaște o evoluție lentă, motivată mai ales exterior (apariția unor noi materiale, modificarea tehnologiilor, diversificarea tipologiei obiectelor uzuale etc.). Arta populară proliferează, așadar, prin continuitate ereditară și succesiune istorică, și nu printr-o creativitate condusă de un gust individual.

Aflat în afara oricărei tradiții și continuități, artistul naiv descoperă el însuși limbajul artei, pe care îl individualizează și îl rafinează prin creație proprie. Dar odată cu moartea artistului, ciclul se închide, și fiecare din cei ce-l urmează îl ia de la început. Evoluția rămîne posibilă, astfel, numai de-a lungul și în interiorul operei și vieții fiecărui artist în parte. Modalitatea estetică prin care se exprimă îi apare astfel pictorului naiv la fel de firească ca și actul respirației, lipsit de orice premeditare sau analiză prealabilă și care s-a născut o dată cu propriul sentiment și cu nevoia de a-l exterioriza.

Spre deosebire de arta naivă, justificată estetic prin sine însăși, arta populară are o funcție extrinsec estetică, ea este totdeauna o artă „aplicată“, izvorînd din dorința de a da culoare și veselie obiectelor de uz cotidian — îmbrăcăminte, mobilă, vase, covoare ș.a.m.d. Iar arta aceasta, adaptată formei practice a obiectelor și tehnicii de producere a lor, dovedește

o constantă înclinaţie către abstract — fie spre o abstracţie geometrică, aşa cum se întîmplă cu covoarele finlandeze, cu broderia românească ori cu vasele din Peru; fie către o stilizare ritmată de motive naturaliste, ca în ceramica Europei centrale, sculpturile polineziene în lemn şi ţesătura cehoslovacă. Pictura naivă în schimb, de pe orice meridian ar fi, este *predominant figurativă*, chiar şi atunci cînd elemente naturale, recognoscibile, sînt dispuse în compoziţii cu funcţie mai mult decorativă (ca în cazul majorităţii pînzelor Séraphinei Louis). De regulă însă, ea este nu numai figurativă, ci şi pronunţat narativă.

Artistul popular este produsul unei comunităţi omogene şi relativ închise, cu care se confundă şi se identifică total, astfel încît formele ei colective de expresie le simte şi le adoptă în mod firesc, ca fiind ale sale. El participă la conturarea acestui stil colectiv căruia i se integrează cu o participare anonimă. Opera sa este o verigă impersonală într-un lanţ ce dobîndeşte contur şi individualitate abia în întregul său. Dimpotrivă, apărut în condiţiile dizolvării vieţii contemplativ-patriarhale şi a unei civilizaţii ce dinamitează vechile structuri sociale săteşti, ţăranul devenit artist naiv este un singular şi un izolat, ce încearcă să reînvie şi să conserve prin arta sa şi pentru sine o lume pe care nu o mai găseşte nicăieri în realitate. Stilul său va fi ca atare strict individual, inconfundabil şi irepetabil, ca orice descoperire autentică. Cum sublinia cu justeţe unul din cei mai avizaţi exegeţi români ai fenomenului, Modest Morariu, „există, desigur, grupări de artă naivă în care pot fi decelate trăsături colective. Dar aceasta se întîmplă şi în arta cultă şi nimeni nu confundă un Renoir din perioada Argenteuil cu un Manet din aceeaşi perioadă. Există,

de asemenea, înrudiri între naivul american și cel iugoslav, de pildă, în primul rînd de structură psihică, chiar dacă aparțin unor climate diferite. Există, în sfîrșit, înrudirea ce decurge dintr-un simț comun al formei în viziune, simț îndreptat spre structurile simplificate."[16]

Și o altă trăsătură, aparent comună celor două domenii în discuție și anume *stîngăcia*, are de fapt, în fiecare caz în parte, o origine diferită. În vreme ce stîngăcia din unele forme plastice populare ține de caracterul lor voit rustic, fiind de fapt o trăsătură canonizată, ca în cazul picturii votive, de pildă, la artistul naiv ea este o „boală de creștere", un handicap tehnic, sau rezultatul imitării, cu mijloace neadecvate, a marilor stiluri.

Oricum, deși reflectă și ea în mod specific filonul comun de creativitate și sensibilitate al unui popor, deși substanța ei umană *implicită* este impregnată de o aceeași esență națională, ca și celelalte forme de artă, cultă sau populară, arta naivă are un statut estetic și antropologic propriu, ce nu trebuie asimilat celui al artiștilor populari sau al profesioniștilor care se exprimă în spirit naiv.

Arta amatorilor. Dintre toate formele de activitate artistică, cea căreia pictura naivă i-a fost cel mai des încorporată, fără nici o acoperire, este arta de amatori, ea însăși cu un statut și o motivație încă prea puțin cercetate și clarificate. Ceea ce le face să fie adesea confundate este faptul că se plasează, ambele, la polul opus artei profesioniste și că finalitatea lor nu este în primul rînd una estetică, ci una formativă și reflexivă, vizînd efectul de dezmărginire și împlinire pe care procesul creației, ca atare, îl are asupra artistului însuși.[17] De asemenea, le mai este comun faptul că activitatea artistică reprezintă pentru amator, ca și pentru naiv, o ocupație

colaterală, suplimentară celei profesionale, și nu modalitatea de a-și cîștiga existența. Dar aici încetează și motivele ce ar putea menține eroarea de a-i confunda.

Ce îi separă? În primul rînd *ponderea existențială diferită* a acestei activități în viața fiecăruia. Nu prin aceea că amatorul n-ar fi mînat și el adesea de o pasiune autentică pentru artă — atunci cînd nu o practică spre a-și omorî timpul, cum ar merge la pescuit, sau din motive de vanitate, de compensații sociale sau chiar materiale —, dar creația aceasta „de timp liber" nu este pentru el o chestiune „de viață și de moarte". Indiferent ce meserie ar practica, naivul vede însă în arta sa *principala activitate* ce-l justifică și-l răscumpără ca individualitate într-o lume de anonimi, singura pe care o socotește demnă să-l reprezinte. El este adesea un posedat căruia orice altă activitate i se pare deranjantă.

În al doilea rînd, ceea ce-i distinge este drumul pe care îl străbat spre a ajunge la artă. În vreme ce artistul amator navighează, cu mijloace rudimentare și improvizate, de-a lungul traseelor maritime tradiționale ale artei culte, atingînd, în căutarea performanței, doar porturi intermediare, artistul naiv își inventează traseul și țărmul spre care se îndreaptă, locul unde ajunge fiind, pînă la el, „terra incognita". Oriunde s-ar afla, el și-a atins totdeauna țelul, pentru că, spre deosebire de amatorul obișnuit, ceea ce-l călăuzește nu este imitația, repetarea aventurilor artistice de mult consumate înaintea sa de alții, ci relevarea noilor orizonturi de sensibilitate și imaginație pe care le poartă *în sine*. În vreme ce, deci, din punct de vedere tehnic, amatorul își însușește rudimentele artei, copiind procedeele ei tradiționale sau noile forme ale diverselor stiluri

moderne, artistul naiv vrea să ne dezvăluie lucrurile și evenimentele ce animă viața sa interioară fără să fie conștient de limitele posibilităților și ale instrucției sale artistice. Impulsionat de prea plinul imaginației sale, el are astfel îndrăzneala să atace subiectele cele mai pretențioase, alegoriile cele mai subtile și, prin tensiunea ce se naște între „ignoranța" tehnică și autenticitatea viziunii sale interioare, între simplitatea ideii și proiecția ei plastică, el atinge acea unitate de expresie care îl deosebește de oricare alt artist. Amatorul se apropie de pictură dintr-o perspectivă intelectuală, în timp ce pictorul naiv dă curs unor impulsuri senzitive și emoționale, în care predomină intuiția inconștientă în locul culturii și rațiunii. Deformarea și denaturarea fenomenelor în transpunerea lor plastică nu constituie la el — cum remarca Oto Bihalji-Merin[13] — o intenție stilistică, ci proiecția adevărului său intern.

Distincția artă naivă — artă profesionistă. În termeni uzuali, deosebirea dintre un artist profesionist și unul neprofesionist e văzută, de obicei, în faptul că în vreme ce primul este „școlit" și își cîștigă existența prin activitatea sa artistică, devenită „profesie", cel de al doilea e autodidact și practică arta în timpul său liber, avînd adică o altă „meserie de bază". Cînd distincția trece însă din planul statutului social în cel estetic, granițele dintre arta naivă și cea profesionistă devin permeabile, simpla referire la „lipsa de profesionalitate" a uneia nemaifiind suficientă spre a o distinge, în toate cazurile, de cealaltă. Dacă profesionalitate înseamnă și stăpînirea mijloacelor de expresie, atunci mulți dintre maeștrii artei naive sînt, în acest sens, profesioniști. Nu contează cum au ajuns la ea, și anume nu prin absolvirea unor academii sau școli oficiale, ci empiric,

printr-o practică îndelungată. Capacitatea de a pune în armonie intenția artistică cu mijloacele tehnice de a o realiza înseamnă depășirea diletantismului. Putem spune oare despre Rousseau, care prepara pe paleta sa douăzeci și două de tonuri de verde, despre Ivan Generalić cu extraordinara sa expresivitate a desenului și miraculoasa vigoare cromatică, sau despre René Rimbert, cu acuratețea aproape fotografică a peisajelor sale citadine, că sînt niște diletanți?

Și totuși, din ce în ce mai mult în ultima vreme, o diferențiere mai riguroasă, tocmai în plan estetic și psihic, motivațional, între arta profesionistă și cea naivă, a devenit din nou necesară. O necesitate resimțită o dată cu transformarea artei naive într-un fenomen la modă, ceea ce i-a determinat pe mulți pictori profesioniști să împrumute mijloacele de expresie ale artei naive. Uneori cu rezultate spectaculoase, greu de distins de creația naivilor neprofesioniști, fapt ce l-a determinat pe cunoscutul istoric al artei naive Oto Bihalji-Merin să pună în circulație conceptul de „naivitate *conștientă*", spre a deosebi operele acestor imitatori profesioniști de creația *spontană* a naivului autentic. Dar poate exista în adevăratul sens al cuvîntului o naivitate *conștientă de sine*, deliberată, fără a se contrazice? Cum nota cu justețe Ion Frunzetti — „oriunde începe să se practice naivitatea ca o formulă conștientă, voit, ea se autosubminează. Copil nu redevii doar imitînd copiii".[19] Naivitatea este o stare de spirit pe care nu ți-o impui, ci o posezi sau nu. A studia ani de zile, a deveni un erudit al artei, pentru a mima apoi ignoranța și ingenuitatea naivului, mi se pare nu numai o lamentabilă soluție de „înnoire" și „acomodare" la zi a artiștilor respectivi, dar și o minciună în plan moral, un fals estetic.

De regulă mobilurile unui asemenea fals sînt dictate de dorința de a fi la modă sau de motive practice, de vandabilitate sporită. Dar și asupra acestei probleme, a raportului dintre sinceritate și modă în contextul artei naive contemporane, vom reveni pe larg în capitolul următor.

Nu se poate vorbi deci de o artă naivă profesionistă, ci cel mult de pictori profesioniști intrați în sfera de influență a artei naive. Naivul autentic nu va picta niciodată din motive extrapersonale (economice sau de succes). El nu așteaptă nici o răsplată bănească pentru arta sa, pe care o înțelege ca un mod de a-și salva sufletul, iar nu de a-și cîștiga existența. Recunoașterea valorii, lauda, succesul de critică le va recapta doar ca o răsplată a bucuriei împărtășite celorlalți și nu ca un onorar. Căci, arta sa nu are preț!

Ceea ce îl mai distinge, în planul pur al creației, pe naiv de profesionist este capacitatea sa *re-creatoare, liberă* față de orice imperative estetice. Cum am mai menționat, el nu-și propune atingerea unor obiective sau performanțe estetice propriu-zise. Pictura lui este re-creație, realizare, nevoie existențială a sinelui. El pictează deoarece arta îl ajută să trăiască și să se regăsească, să-și afirme individualitatea într-un context social depersonalizat. Artistul naiv nu caută o explicație stilistică sau teoretică pentru forma pe care o conferă obiectelor. Aceste probleme estetice au, în cazul său, mai puțină importanță, adevărul și reprezentarea figurativă pe care o dă realității sînt pentru el unul și același lucru.

Unele din caracteristicile estetice ale picturii naive pot fi regăsite și în arta cultă: imaginea plană, fără perspectivă, în „stil egiptean“ (Rousseau); funcția autonomă a culorii; conținuturi narative suprarealiste sînt proprii și unor pictori moderni precum

Chagall, Léger, Klee, Rauschenberg sau Jan Vos. De altfel, în toate curentele și stilurile artei culte pot fi identificate elemente naive: simplitate, claritate, reducționism, caracter explicit, univocitate. Dar la artistul ingenuu, *totul* este naiv, cum totul este pur: motivația, construcția, bucuria reușitei.

Această naivitate eliberează parcă compozițiile sale de sub constrîngerea gravitației, pictura sa nu mai are nici un centru de greutate. În compozițiile profesioniștilor, care-și *gîndesc* tabloul și reflectează asupra structurii sale, apare mereu un „erou", fie el numai un măr, un scaun sau un pătrat negru pe un fond alb. Lui îi sînt subordonate apoi toate celelalte elemente ale tabloului. În compozițiile naive, un asemenea centralism plastic nu mai există. Nici un fel de ierarhie sintactică nu perturbă democrația detaliilor din ansamblul unei pînze naive.

Reflectînd asupra operei sale, artistul profesionist este capabil să-și conștientizeze limitele și să le depășească. El nu se va declara niciodată satisfăcut doar cu atîta cît poate la un moment dat, cu ceea ce a învățat și stăpînește din punct de vedere tehnic. Un profesionist tinde să se depășească continuu. *Naivul însă nu-și propune niciodată mai mult decît poate.* De aceea el nu e capabil și nici interesat de vreun progres în arta sa. La nici unul dintre reprezentanții marcanți ai picturii naive, de la Rousseau la Generalić sau Rabuzin, nu pot fi evidențiate salturi calitative sensibile între diferitele perioade ale creației lor. Există poate un plus de îndemînare tehnică în operele tîrzii ale lui Rousseau, pe care la început nu o avea. Totuși aceste abilități dobîndite prin practică abia dacă semnifică ceva în valoarea de ansamblu a pînzelor respective, și nu determină nici o aprofundare sau împlinire a picturii sale. Dar, dacă nu poate fi detectat de-a lungul

operei unui singur artist, progresul nu se manifestă nici în cadrul devenirii istorice, de ansamblu, a artei naive. Această artă izvorăște exclusiv dintr-o individualitate închisă în sine. Ea se plasează, astfel, cu totul în afara oricărui proces de dezvoltare diacronică și întrucît, spre deosebire de arta profesionistă, nu ține cont de regulile nici unui stil canonizat sau ale unor principii formale constructive, nu este nici transmisibilă prin tradiție. De aceea, experiența artistică a lui Rousseau, Vivin sau Generalić nu poate fi asimilată și continuată, ci doar imitată. Prin aceasta nu va crește însă numărul naivilor autentici, ci doar cel al epigonilor.

Nici tranzitarea unor motive, tehnici sau formule stilistice din perimetrul artei culte în cel al picturii naive nu estompează distanța ontologică și gnoseologică ce le separă. Preluîndu-le, uneori cu respect și sinceră adorație, naivul nu este capabil să le pătrundă adevărata structură, dîndu-le o altă semnificație decît cea originară. Toate aceste elemente preluate se abat acum de la logica sistemului artistic care le-a generat și un alt tip de conștiință, decît cea care le-a produs, le furnizează semnificația. În acest proces de „transformare" a motivelor artei profesioniste (ca în cazul cópiilor naive după modele celebre ale artei culte), artistul naiv le imprimă, inconștient, propria filosofie (total diferită față de cea originală), creînd astfel valori spirituale noi.

Aceste cîteva încercări de precizare a unor diferențe specifice, capabile să individualizeze arta naivă pe fundalul genului proxim al ingenuității, rămîn totuși simple incizii pe ansamblul unui organism ce arată, desigur, altfel în viață decît pe masa de disecție. Necesare din motive demonstrative, aceste granițe își pierd, în realitate, rigiditatea, devenind

mult mai labile. Separarea între artă naivă, artă primitivă, artă populară sau naivitatea conștientă a profesioniștilor se realizează prin reciproce intersectări și tranziții. Nu există categorii pure. Distingerea lor nu înseamnă astfel o ierarhizare valorică sau o calificare morală, ci ne va ajuta doar în orientările și clarificările necesare următorilor pași pe care-i vom face în explorarea teritoriului, plin de capcane pentru teoretician, al artei naive.

Modalitatea

1. CARACTERIZARE TIPOLOGICĂ

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
Şi nu ucid
cu mintea, tainele ce le-ntîlnesc"

LUCIAN BLAGA

Încercarea de a aduce la acelaşi numitor inepuizabila varietate de forme şi imagini plastice prin care se obiectivează starea de spirit a naivităţii ar echivala cu iluzia de a putea cuprinde diversitatea tipologică a speciei umane în instantaneul fotografic al unui exemplar al ei, fie el cît de reuşit. Am surprinde astfel poate, cel mult, ceea ce o *diferenţiază* de alte specii, nu şi bogăţia trăsăturilor ce-o *exprimă*.

Nici o imagine statică, definitivă, nici o definiţie limitativă a artei naive nu se poate suprapune recognoscibil peste fluiditatea chipului ei, întrezărit vag prin undele succesive ale atîtor sensibilităţi, care în curgerea lor nesfîrşită îi descompun şi recompun permanent contururile. Nu ne rămîne decît soluţia empirică a unei caracterizări *ostensive*. Pro-

cedeu ce evocă doar un număr limitat de exemple reprezentative ce aparțin *extensiunii* definitului, fără a o epuiza însă.

Ca și primii exploratori uluiți, confruntați cu mirajul exotic al ținuturilor din Amazonia sau Insulele Oceaniei, lipsiți de sprijinul aparatelor de fotografiat, teoreticianul ce a străbătut la pas peisajul fabulos al artei naive se poate bizui doar pe o memorie bună și pe speranța de a transpune în limbajul sec al conceptelor cît mai mult din inefabilul unei lumi, de fapt indescriptibile. De aceea, rîndurile noastre nu vor și nu pot să se substituie aventurii de a o descoperi pe cont propriu; ele pot încerca cel mult s-o incite și poate, astfel, s-o și provoace.

Ne oprim în continuare la cîteva din trăsăturile existențiale și estetice proprii modalității de manifestare și de expresie ale naivității.

a) **Omul.** Dacă „stilul este omul" — cum spunea Buffon — atunci cunoașterea stilului trebuie să înceapă prin cunoașterea omului ce l-a creat. Și chiar dacă arta naivă este mai mult sau mai puțin decît un stil, cunoașterea tipologiei umane din care emană rămîne și aici primul pas spre înțelegerea și identificarea ei.

Pictorul naiv nu este, cum s-ar putea crede, un excentric. Nimic spectaculos și neobișnuit în înfățișare sau comportament care să-l scoată în evidență, detașîndu-l de mediul uman căruia îi aparține. Căci spectaculosul rămîne exclusiv al universului pe care îl poartă în sine și pe care îl apără, gelos, de orice intruziune din afară. De aceea, discreția, modestia și anonimatul par să-i convină și să-l caracterizeze cel mai bine. Și, avîndu-și lumea sa, ce-l absoarbe și-l satisface deplin, el nu pare nici interesat de contacte permanente și numeroase în lumea

exterioară. Nu este un ursuz, dar nevoia de comunicare și-o satisface prin arta sa. Totuși, *singurătatea* în care se complace mai mult decît altă categorie de artiști nu e atît expresia unei rețineri deliberate cît apăsarea unui destin. Arta sa nu se dezvoltă prin dialogul cu alte curente și direcții stilistice ale vremii. În izolarea ei, arta naivă se sprijină exclusiv pe individualitatea omului ce o creează. Asta o și deosebește de arta populară, condiționată de o circulație neîntreruptă a motivelor, tehnicilor și sentimentelor întregii comunități ca într-un vast sistem de vase comunicante. Orice progres și înnoire produsă într-o zonă a conștiinței estetice populare se resimte și se reflectă imediat în nivelul artistic al ansamblului.

Sub raport cultural, naivul este, de obicei, un ins cu un nivel de instrucție scăzut, cel mult mediu. Dar, poate, tocmai de aceea, setea de cunoaștere, curiozitatea în fața ipostazelor infinite ale naturii nefiindu-i amăgite de tiparele rigide în care o civilizație hiperraționalizată vrea să înghesuie și ceea ce nu se lasă înțeles decît cu sufletul, au avut șansa de a-și păstra candoarea interogativă a copilului, ce descoperă lumea nu prin concepte, ci cu prospețimea dintîi a privirii și a simțurilor sale nealterate. De o condiție socială de asemenea modestă — provenind din țărani (cel mai adesea săraci), mineri, meșteșugari, mici funcționari sau gospodine —, pictura a însemnat pentru artiștii naivi, adesea, unicul prilej de bucurii și de satisfacții, compensația imaginară a unor neîmpliniri și lipsuri din plan real. De aceea, ei nu văd în creația lor un simplu hobby, ci o *revanșă*. În lumea pe care și-o creează, *ei* sînt depozitarii adevărurilor esențiale, *ei* dictează legile și ierarhia valorilor, *ei* sînt bogații, deoarece aici totul le aparține, nimic nu le este interzis sau

inaccesibil. Pot chiar să zboare sau să vadă prin ziduri, pot suspenda gravitația, conferind obiectelor sau ființelor, pe care le consideră demne de ea, starea de grație a levitației. Și pentru că în existența lor socială se simt adesea umiliți, mărunți și neluați în seamă, pictura lor are o secretă satisfacție a inversării proporțiilor. Detalii ori amănunte ale activității și înfățișării umane, de obicei minimalizate, dobîndesc în pînzele lor un loc și o importanță semantică hipertrofiată. Un biet cîine vagabond, o pasăre de curte pricăjită, o colibă dărăpănată capătă brusc dimensiuni miraculoase — de leu, dragon sau palat. Umilul cerșetor, încovoiat sub desaga lui de agoniseli mizere, îl acoperă și-l umilește, prin mărime, pe polițistul din fundal; copiii îi întrec în înălțime pe adulți; bicicleta devine mai impunătoare decît un autocar. Beneficiază, însă, de această restructurare compensativă doar prietenii însuflețiți sau neînsuflețiți ai omului simplu.

S-a spus că amatorul, între altele, mai și pictează. Naivul trăiește exclusiv prin și pentru arta sa și doar „între altele" se mai preocupă și de chestiuni „secundare", precum cîștigarea existenței sau îndeplinirea obligațiilor sociale și familiale. El nu este totuși un posedat, inconștient și iresponsabil, ci are conștiința posedării unor virtuți și responsabilități spirituale ce-l absolvă de cele cotidiene. De aceea, în împrejurări practice e adesea neajutorat, timid și nedescurcăreț.

Dacă această sumară schiță de portret se aseamănă cît de cît cu originalul, vom fi în dreptul nostru să nu credem, precum esteticianul grec Evanghelos Moutsopoulos, într-o naivitate deliberată „răsărită din *voința* artistului, dotat cu o bună educație tehnică, de a comunica în fiecare creație a sa o nuanță de simplitate" (sbl. ns.). Și, de asemenea, să ne în-

doim de ingenuitatea unui medic, profesor, inginer sau scriitor care „între altele“ mai și pictează, și nu oricum, ci neapărat în manieră „naivă“, lepădîndu-și temporar toga respectabilității și elevației cultivate pentru nuditatea inocentă a „sălbatecului“. Numai că nuditatea lor e doar indecentă.

b) **Tema.** Tema ca atare, prin conținutul ei, nu poate fi un criteriu suficient de individualizare a artei naive. Cel mult interesul preferențial acordat unor subiecte și, desigur, „culoarea locală“ pe care acestea o dobîndesc în viziunea naivă. Căci toate temele și subiectele artei culte pot fi regăsite în una sau alta din pînzele naivilor, de la cele laice la cele religioase, de la peisaj la natura statică; de la scene de muncă sau sărbătoare la portret și autoportret. Și totuși, deși fiecare dintre constantele tematice expuse în continuare ca individualizînd arta naivă poate fi asociată și cîte unei direcții stilistice, tradiționale sau moderne a artei profesioniste, nici una nu le ilustrează singură *pe toate*. Reunirea lor într-un unic profil tematic, de ansamblu, conferă picturii naive, și sub acest aspect, o fizionomie distinctă.

O anumită împrejurare legată de tematica artei naive capătă de la bun început o valoare definitorie: faptul, decurgînd din fondul ei ancestral de sinceritate și spontaneitate, că niciodată tema și subiectul unui tablou naiv nu vor fi alese din motive conjuncturale. Bineînțeles cîtă vreme autenticitatea motivației sale nu e influențată tematic de concursuri, de comenzi ferme ale unor clienți sau de antrenarea festivistă a acestei arte în campanii legate de un eveniment oarecare.[20]

În mod normal, tema unui tablou reprezintă pentru orice naiv emanația directă și spontană a unei stări emoționale, a unui interes spiritual și a unei ne-

cesități strict personale. Ea este prelungirea firească a personalității, a temperamentului și a nostalgiilor sale. De aici și o altă trăsătură specifică a artei naive: *atemporalitatea, anistoricitatea* ei tematică. Acolo unde se manifestă o naivitate pură se naște o artă pe care o putem compara doar cu spiritul copilăriei, neîmpovărat de evenimente istorice și contemporane, din univers și societate. Numai o perspectivă primar naivă asupra lumii acordă dreptul la existență unei arte independentă de orice eveniment. Peisajele, evenimentele și oamenii pe care ni-i înfățișează sînt de oricînd și de oriunde, și chiar imaginile citadine recognoscibile ale unor mari orașe par niște diorame în care timpul s-a oprit. Iernile lui Generalić, Petranović, Vecenaj sau Gaži (Fig. 14—16) străbat încă același anotimp cu cel al zăpezilor și ghețușurilor lui Brueghel. Nici animalele sălbatice din pînzele lor nu par să fi suportat încă consecințele izgonirii omului din rai. Fiarele „dezamorsate ale lui Rousseau, Ghizzarde sau Hirschfield, leii, tigrii, lupii sau șerpii ce n-au învățat niciodată să sperie, să sfîșie sau să ucidă și-au conservat în tablourile naivilor acea blîndă frățietate universală din vremurile paradisiace (Fig. 17, 18).

Dintre permanențele tematice cu o frecvență definitorie pentru arta naivă se cuvine amintit pe primul loc *cultul naturii* și, legat de el, *obsesia vegetalului* (fig. 19, 20). Vegetația delirantă a pădurilor virgine sau cea explozivă a unor grădini scăpate tocmai din chingile iernii sînt domesticite și convertite în inepuizabile armonii cromatice. (Fig. 22). Pînă și orașul apare, adesea, doar ca un caz particular al variatelor ei forme de existență, floralizat și transformat într-un pretext decorativ, unde casele ori străzile au aceeași funcție ornamentală ca și a ramurilor, florilor sau păsărilor, precum în unele din

pînzele lui Préfet Duffaut, Morris Hirschfield (Fig. 21), Eduard Odenthal, Simon Schwertzenberg sau Alexandru Savu — și sub acest aspect unul din cei mai originali și reprezentativi naivi români. Fericit și liber, față în față cu miracolul naturii, sensibilitatea naivului vrea să ni-l împărtășească recurgînd la culori cu gestul reflex și nedisimulat cu care copilul, lipsit de sprijinul cuvintelor, dorind să ne semnaleze un lucru, îl indică. De aici sentimentul de redescoperire perpetuă, pe cont propriu, a forței expresive și fabulatorii a liniei, conturului și culorii cu ajutorul cărora ne restituie o natură trecută prin sufletul său ca printr-un filtru capabil să rețină efectele poluării și degradării ei iresponsabile. De aceea, peisajele lui, deși impregnate de adorația naturii, nu sînt naturaliste, nici măcar realiste, ci compoziții sintetice, ce reașază într-o armonie originară tot ceea ce memoria lor afectivă a reținut mai emoționant din întîlnirile cu munții, pădurile, livezile, cîmpiile sau apele în mijlocul cărora au copilărit sau pe care doar le-au visat în claustrarea unei camere citadine. De aceea, naivul nu lucrează mai niciodată „după natură“, el nu se așază cu șevaletul său în „plein-air“, în fața unei priveliști care să-l inspire, ci, ca și cînd și-ar face autoportretul, el pictează doar acea natură pe care o vede reflectată în oglinzile sufletului. (Fig. 23—27).

Dar natură nu înseamnă numai floră, ci și faună. O faună de asemenea domesticită și redimensionată de viziunea naivilor. Ei au, și reflectă în pînzele lor, dragostea copilului pentru animale, o atracție izvorîtă din curiozitate și din instinctul ancestral al comunității cu tot ce e viu. Rar o pînză naivă care, indiferent de subiect, să nu fie înveselită de prezența unor animale. Și, fie că dețin rolul principal, fie că fac simplă figurație, de fundal și de at-

mosferă, ele își păstrează locul întîi în ierarhia simpatiilor pictorului naiv. Astfel încît, adesea, oamenii par a fi ei simple accesorii întîmplătoare în lumea unde cîini și pisici, iepuri și găini, fluturi și păsări sînt favorizați de o supradimensionare afectivă. Fauna exotică a junglei le incită, de asemenea, imaginația (nu însă și observația, căci, de cele mai multe ori, sălbăticiunile pe care le pictează nu le-au văzut niciodată în carne și oase). Le vedem mișcîndu-se liber în mijlocul naturii sau în captivitatea unor grădini zoologice (altă obsesie tematică animalieră, ca și mitul Arcei lui Noe): urși albi sau bruni, tigri, lei, maimuțe sau vulpi, dar mai ales elefanți și girafe, specii mult simpatizate, poate și pentru că trompa sau gîtul lor lung se lasă mai ușor desenate. Alteori, cînd s-au numărat printre puținii prieteni intimi ai artistului, cîte un cîine sau o pisică sînt imortalizați cu minuția și înțelegerea unui portret uman. Cel puțin Adolf Dietrich, portretizîndu-și cîinele de vînătoare (Fig. 28), sau Sol Meijer, surprinzîndu-și pisica într-o veche cutie de pălării (Fig. 29), se dovedesc nu numai buni cunoscători intuitivi ai psihologiei animale, ci și capabili să o redea cu finețe și simplitate. Iar în celebra compoziție *Copil cu cal* a englezului James Lloyd, greu poți decide care fizionomie este mai expresivă și mai „umană“, cea a nepotului său, portretizat cu acest prilej, sau a calului, ocrotindu-l cu blîndețe și înțelepciune pe micuțul său „stăpîn“. (Fig. 30).

Animalele redobîndesc în tablourile naivilor acea adorație idolatră originară, pierdută odată cu domesticirea lor; sau devin expresia renașterii, în viziunea naivă, a sentimentului ancestral al înrudirii tuturor viețuitoarelor. Și chiar dacă sînt handicapați de necunoașterea anatomiei animale și de lipsa

unor abilități de tehnică academică a desenului, naivii reușesc totuși să pătrundă, prin sinceritatea afecțiunii lor față de subiect, dincolo de suprafața naturalistă a aparenței lor fizice. De aceea, animalele desenate de ei își au locul nu atît între planșele ilustrative ale unui tratat de zoologie cît în contextul amical și nostalgic al unui album de familie. (Fig. 32).

În sfîrșit, o altă zonă tematică frecventată cu predilecție de arta naivă este cea a *alegoriei și a fantasticului,* ambele recombinînd elementele realului după un nou cod legic, al substituției și al reveriei subconștiente.

Au recurs la forța de personificare intuitivă a formelor metaforice atît „clasicii" Rousseau-Vameșul *(Războiul* [Fig. 33], *Țigancă dormind, Republica Franceză, Libertatea invitîndu-i pe artiști să participe la cel de al 22-lea Salon al independenților* etc.) sau André Bauchant *(Apollo se înfățișează păstorilor, Odysseus, Femei și păsări* ș.a.), cît și „modernii" René Rimbert *(Vameșul Rousseau în drum spre glorie și spre lumea de apoi,* Fig. 35), Ivan Rabuzin *(Floarea, Intîmpinînd pămîntul,* [Fig. 34]), Milasov Jovanović *(Cercul pasiunilor),* Natalie Schmidtová *(Visuri din Pacific),* Shalom din Safed *(Despărțirea luminii de întuneric),* Patrik J. Sullivan *(Cea de a patra dimensiune),* Alexandru Savu *(Lumea în copaci,* Fig. 78), și mulți alții. Naivii se folosesc de alegorie nu spre a personifica noțiuni abstracte (virtutea, dreptatea, speranța), cum se întîmplă de obicei în arta cultă, ci mai ales spre a conferi o valoare metaforică, și astfel o mai mare forță generalizatoare, unor evenimente și destine semnificative (viața lui Rousseau-Vameșul constituie subiectul a numeroase alegorii) sau unor revelații și stări existențiale cărora le acordă o semnifi-

cație universală (presimțirea morții, intuirea infinitului, apăsarea singurătății, așteptarea angoasată ca presentiment inexplicabil etc., Fig. 36—38). Sentimente pe care nu le incifrează sub forma parabolei, ca alegorie închisă, ci le dau deschiderea semantică a unei ghicitori, ce oferă receptorului șansa de a-i descoperi și articula el înțelesul.

Din aceeași sursă spirituală izvorăsc și viziunile lor de un fantastic oniric sau suprarealist. Numai că atmosfera universului lor fantastic este mai cu seamă feerică și optimistă, de o voie bună ce nu mai păstrează nimic din neliniștea tenebroasă a unora dintre alegorii. Este lumea fabuloasă a basmului trăit ca realitate, a visului străbătut cu ochii deschiși. Fluturi albaștri cu aripi largi cît cerul; pești fabuloși, de mărimea unui zeppelin, plutind în văzduh cu o masivă imobilitate; cai survolînd craterul blînd al unui vulcan, mai mult floral decît mineral; inorogi păscînd flori răsărite misterios în mijlocul zăpezii; uriașe flori cu lujer ecuatorial îmbrățișînd ocrotitor pămîntul, iată numai cîteva din fețele acestui univers de un fantastic prietenos, contrazicînd numai legile și proporțiile cotidianului, nu și nostalgiile lui secrete (Fig. 44, 49—52). Celălalt fantastic, de sorginte suprarealistă, își împrumută însemnele grafice din surse extrem de diverse și distanțate stilistic. Regăsim astfel, în nălucirile plastice ale lui Jlija Bosilj-Basicević elemente de iconografie bizantină alături de contururile fantomatice ale picturii rupestre de la Tassili (Fig. 39—40). Iar „literele“ imaginare cu care Aloys Sauter își scrie destăinuirile sale grotești, cu care Morris Hirshfield își consemnează halucinațiile sale absurde sau Adela Vargas ne descrie grădinile ei astrale fac parte și ele din același alfabet al fantasticului.

O trăsătură definitorie a artei naive, evidențiabilă în oricare dintre dominantele tematice amintite mai sus, e reprezentată de tratarea *exclusiv narativă* a subiectului. Tablourile naivilor sînt niște descrieri literare transpuse în limbaj plastic căci ei sînt povestitori pasionați, iar vocația lor este prin excelență *epică* (Fig. 41—43).

Sigur, am putea continua pe multe pagini încă identificarea unor preferințe tematice și a configurării specifice pe care o dobîndesc în viziunea naivă. Nu am înainta însă mult mai mult decît am reușit pînă acum în caracterizarea modalității de expresie a artei naive deoarece, în definirea unei personalități, oricît de utilă ar fi cunoașterea intențiilor ei, hotărîtoare rămîne capacitatea de a și le materializa și *modul în care o face*. Or, în artă, a te opri la temă înseamnă a rămîne la nivelul intențiilor.

c) Expresia. Dintre caracteristicile cele mai frecvent amintite în referirile la arta naivă, *stîngăcia* pare a ocupa primul loc. Evocată fie ca o imputare, fie doar ca o constatare, ea se referă la o anumită lipsă de îndemînare tehnică ce dă naștere unei contradicții între intenție, resursele folosite și rezultat. Dar aceasta, sub rezerva că intenția figurativă a pictorului naiv, atunci cînd trece în revistă întregul existenței văzute ori numai visate, ar fi aceeași cu a pictorului academic. Ceea ce, de regulă, nu e cazul. El practică o stîngăcie asumată. Fiindcă lipsa corporalității plastice și a iluziei spațiului, neglijarea perspectivei geometrice sau a proporțiilor anatomice reale nu sînt totdeauna rezultatul ignoranței și al resurselor tehnice rudimentare ale pictorului, ci corespund integral viziunii și intenției sale. El resimte instinctiv îndemînarea

iluzionistă a artistului cult drept o minciună, drept ceva aflat în contradicție cu mai profunda sa individualitate spirituală. Îndemînarea nu-i magie, și un artist înzestrat ca Rousseau, Vivin, Generalić sau Rabuzin ar fi putut cu ușurință să o deprindă, dacă în ochii săi ar fi avut vreo importanță. Dar artistul naiv refuză din principiu instruirea, deoarece vede în ea un compromis în raport cu nemijlocirea percepției sale intuitive. El vrea — cum spunea Goethe — să „vadă și să redea clar ceea ce este clar", iar această „claritate" se află întotdeauna numai în propriul spirit originar, care vine din copilărie.

Faptul că artistul naiv resimte „stilul clasic" ca pe o minciună, nu este întrutotul neîndreptățit. Cercetări recente de psihologie a percepției vin să-i dea, în parte, dreptate. Rudolf Arnheim, de pildă, a demonstrat[21] că în artă „asemănarea" cea mai deplină, apreciată ca atare de cel ce percepe forma artistică figurativă, se bazează de fapt pe o *neasemănare*, pe deformări și denaturări ale proporțiilor și dimensiunilor de bază ale obiectului. Deformări cerute de diferența, ignorată de nespecialiști, dintre „spațiul fizic real" și „spațiul psihic" pe care-l percepem prin intermediul operei. De aceea și imaginea cea mai „realistă" se bazează pe o iluzie optică. Astfel, perspectiva centrală, procedeu tehnic propriu întregii picturi figurative, realiste, de la Renaștere pînă astăzi, dar nu și picturii naive, nu este decît deformarea brutală și complicată a formei normale a lucrurilor. Forța de impresionare a unei imagini nu derivă, așadar, din proiecția optică a obiectului reprezentat. Imaginea artistică este un *echivalent subiectiv* al proprietăților observate la acest obiect, echivalentă realizată cu mijloace niciodată univoce, ci depen-

dente de ecoul evenimentului sau obiectului „reprodus“ în sensibilitatea artistului și de tipul acestei sensibilități. Viziunea naivă rămîne, sub acest aspect, la fel de îndreptățită ca și cea clasică, *echivalentul* plastic al irealității pe care ni-l oferă ea nefiind, sub aspect psihic, mai puțin autentic decît al realismului de tip tradițional. De aceea, și „stîngăcia“ ei nu ne apare ca atare decît în raport cu normele și intențiile constructive ale artei academice, ce nu epuizează însă modalitățile unei eficiente însușiri estetice a realității. Arta naivă rămîne, în aceeași măsură ca orice altă formă de expresie artistică, o formă de *reconstruire* și *reconstruire* a realului, într-un context guvernat de criterii de ordonare și apreciere proprii, și tocmai în această capacitate își află originea libertatea de creație specific artistică.[22] „Stîngăcia“ naivilor este, astfel, și ea o formă de „minciună semnificativă“, capabilă să evoce realul mai exact decît orice copie mecanică. Și prin această putință a ei de a ne oferi nu un duplicat, ci o replică, un echivalent al realului, ea se alătură cu drepturi egale celorlalte modalități istorice de interpretare artistică, creatoare a realității.

Există, desigur, și multă stîngăcie *involuntară* în arta naivă, ca și în oricare alt gen de artă, căci unde putem afla artistul, cultivat sau autodidact, capabil să domine și să controleze în întregime procesul creației sale? Sigur, nu luăm în considerație aici acele forme de stîngăcie rezultate dintr-o totală lipsă de îndemînare și înzestrare nativă, căci ele scot opera respectivă din perimetrul artei, oricît de sinceră ar fi intenția și naivitatea pe care le exprimă. Cînd, însă, calitățile plastice ale imaginii și simțul culorilor se află într-o unitate desăvîrșită, unele neîndemînări tehnice, în desen sau

în configurarea anatomică, nu ni se mai par jenante. Cel mai adesea stîngăcia „involuntară" este efectul încercării nereușite a unora dintre pictorii naivi de a se apropia cît mai mult de realitate prin intermediul regulilor și practicilor academice, cele ce domnesc în marea pictură, pe care o admiră și pe care năzuiesc s-o egaleze. Dar lipsa lor de experiență și de îndemînare îi duce la rezultate cu totul diferite. Efectul va fi o viziune, o perspectivă, un desen și o paletă cromatică de un farmec deosebit și cu calități artistice evidente, dar care *răspund altor criterii.* Pentru artistul naiv, opera sa constituie imaginea fidelă a realității și prin aceasta ea răspunde intenției sale de adevăr, în timp ce pentru noi ea este expresia poetică a realității lui interioare, care o absolvă de toate imperfecțiunile tehnice.

În sfîrșit, cînd e răscumpărată prin valoarea de ansamblu a operei, stîngăcia se debarasează de orice aspect comic, dovedind mărturia unui efort patetic, al nevoii umane de a se exprima spiritual, indiferent de obstacolele lipsei de îndemînare sau a unei culturi grafice. În lucrările naivilor ies la iveală înseși fundamentele creației în forma lor cea mai brută și fără șlefuiri, într-o reprezentare din cele mai viguroase și dintre cele mai vii.

Eliberate, astfel, de coloratura depreciativă pe care ar fi putut-o dobîndi pentru un neavizat simpla lor enumerare, caracteristicile formale ale artei naive pot contura acum un profil estetic specific, cu atît mai expresiv cu cît aerul său ușor bizar și totuși bonom nu este căutat, ci involuntar.

Să începem, așadar, prin ceea ce, la începutul acestui capitol, numeam descripție „ostensivă". Trăsăturile formale evocate nu vor epuiza, desigur, modalitățile de expresie ale artei naive, dar prin frec-

venţa repetării ele pot fi considerate reprezentative. Iată, de pildă, caracterizarea concisă, seacă aproape, dar exactă pe care o datorăm lui Ion Frunzetti: „A spune lucrurilor pe nume, pe limba sa, care trece în revistă întregul existenţei văzute, cu un vocabular redus, cu o sinteză ultrasăracă, într-o manieră arhaică, ce nu se poate dispensa de frontalitate, în personajele juxtapuse, ţepene, neluînd seama în ce planuri perspectivice se situează ele, puse într-o ambianţă, de asemenea, de tipul decorului naiv, recuzitei, narativ enumerată, povestită prin elementele ei mai curînd decît recompusă conştient ca un cîmp posibil al vieţii reale; a clama în chip poetic, cu un lirism copilăresc, bucuriile şi tristeţile simple, pe care investigarea mediului imanent vieţii zilnice le iscă în conştiinţa oglinditoare; a reflecta viaţa banală a oraşului şi împrejurimilor lui şi a-şi mărturisi cu sinceritate nostalgiile şi înfrîngerile, ca şi victoriile asupra vieţii acesteia mărunte, printr-o evadare într-o poezie cu iz folcloric, sînt acţiuni care îl definesc pe artistul naiv“.[23]

Dar, alături de trăsăturile subsumabile „stîngăciei“ naive, precum absenţa simţului proporţiilor, a perspectivei şi a unei ierarhii a dimensiunilor, sau timiditatea desenului şi imobilismul figurilor — trăsături înnobilate de autenticitatea şi intensitatea simţirii —, o serie de alte caracteristici „netarate“ contribuie la savoarea inconfundabilă a expresiei naive: caracterul ei ludic, preferinţa şi grija pentru detaliu într-o distribuţie a figurilor ce nu cunoaşte personaje secundare, prezenţa simultană a unor evenimente diferite în timp (ca în majoritatea reprezentărilor medievale), lumina paradisiacă, fără umbre, şi bogăţia unui colorit ca o vegetaţie înflorită, stilizarea formei, simţul deo-

sebit al ritmului și mai ales veridicitatea expresiei sînt tot atîtea calități definitorii ale acestei arte. Ezitarea mîinii neșcolite nu diminuează importanța ce este acordată desenului, mai ales aplicat în contururi. Autonomia culorii, deconectată de programul narativ al desenului, ca și picturalitatea pură, devenită scop în sine, nu intră în intențiile și în inventarul de mijloace ale pictorului naiv. După cum i-au rămas străine graba și superficialitatea „lucrativă" a unei picturi gestuale, interesată doar de spontaneitatea aleatoare a producerii efectului, prin scurtcircuitarea cît mai multor faze intermediare. Dimpotrivă, răbdarea exemplară în execuție, minuția și migala compoziției plastice ne vorbesc despre *plăcerea de a face*, despre trăirea intensă a bucuriei creației, niciodată resimțită de artistul naiv ca un „chin". A se afla în fața șevaletului și a putea da frîu liber emoțiilor, nostalgiilor și viziunilor sale pare a fi pentru el o activitate ce-și află răsplata în chiar posibilitatea de a o efectua. De aceea, a prelungi, uneori, luni întregi lucrul la un tablou este pentru pictorul naiv o decizie dictată nu de considerente perfecționiste, ci mai ales ludice și hedoniste. Căci pentru el importantă este *călătoria* nu ținta.

Malraux nota undeva, în memoriile sale, că dincolo de avantajele pe care ni le-au adus, rapidele mijloace moderne de comunicație au ucis plăcerea călătoriei ca atare, ca drumeție practicată din simplul imbold de a descoperi noi orizonturi, înlocuind-o cu febra și nerăbdarea ajungerii mai grabnice la țintă. Călătoria s-a redus la traiectoria geometrică, aproape abstractă, între două puncte de pe mapamond, parcursă în fotoliul unui avion, ce străbate la mare altitudine un spațiu neutru, vid de imagini semnificative. Cine în afara cîtorva su-

blimi excentrici își mai propune sau mai are timp astăzi să străbată mapamondul pe jos, sau pe bicicletă. Spunem mereu că datorită vitezelor mari de deplasare „pămîntul a devenit mai mic". Ne e teamă însă, că a devenit totodată și *mai necunoscut* majorității dintre noi. Străbătînd distanța dintre două localități cu avionul sau din goana mașinii, începem să uităm „pămîntul" de dincolo de orașe sau de autostrăzi. Călător solitar, negrăbit și neobosit, artistul naiv este unul dintre puținii ce mai străbat astăzi, și pentru noi, aceste „ținuturi ale nimănui", restituindu-ni-le emoțional, ca și cînd le-am fi descoperit noi înșine. Și o poate face pentru că, în raport cu mobilurile și procedeele artei profesioniste, ce recurge la tehnici și tehnologii tot mai complexe, mergînd pînă la folosirea computerului spre a obține rapid o mai mare perfecțiune, varietate sau originalitate a operei finale, pictorul naiv este asemenea drumețului pasionat, ce străbate pe jos cărări și drumuri ferite de febra traficului modern, fără să fie obsedat de întrebarea *unde* și mai ales *cînd* va ajunge, mînat doar de bucuria mișcării libere, de setea îmbogățirii privirii și sufletului cu noi chipuri ale lumii în care trăiește. El întîrzie cu delicii în fața șevaletului pentru că se simte bine în lumea sa mirifică și a o picta este echivalent cu a o străbate. Orice pînză terminată înseamnă pentru el reîntoarcerea în cenușiul cotidian. De aceea, se va și angaja cu nerăbdare într-o nouă călătorie, în conceperea unei noi lucrări. S-a spus, adesea, despre curaj că provine din inconștiență. Îndrăzneala imaginativă din viziunile naivilor provine doar din *ne-cunoaștere*. Fiind autodidact, dar un autodidact ce învață numai de la sine, din proprie experiență, instinctul său formativ nu este limitat și oprimat de dogmele vreunei

școli ce i-ar putea oferi rețete sigure, îndelung utilizate. De aceea, el poate recurge la soluții creatoare care ar cere de la un profesionist o îndrăzneală enormă, o libertate de spirit și o tensiune a forțelor spirituale proprii, în mod obișnuit, doar geniului. Artistul naiv poate manifesta astfel genialitate fără a fi geniu.

O problemă controversată rămîne aceea dacă specificitatea expresiei formale a artei naive poate atinge coerența, regularitatea și forța centripetă a unui *stil* sau rămîne doar o direcție excentrică, o excepție în procesul istoric de devenire al artei. Unii critici, ca de pildă Stefan Tkáč, văzînd în arta naivă „mai degrabă un monolog decît un dialect narativ", consideră că, întrucît este expresia descoperirilor și originalității irepetabile ale fiecărui autor în parte, nu am avea dreptul de a vorbi despre „stilul" naiv.[24] De aceeași părere este și Vladimir Maleković întrucît „conștiința formei" fiind fondată la artistul naiv pe o judecată riguros personală, nu putem vorbi de un stil: „mai întîi pentru că stilul ca element exterior nu duce la înțelegerea «interiorului» operei de artă. Artistul naiv alege forma pentru semnificația sa, iar nu forma semnificantă căreia istoria artei îi acordă atît de mult interes".[25]

Dacă vom înțelege, însă, stilul nu numai ca un principiu de aliniere formală, ci de grupare a unor opere asemănătoare, conform unei tendințe extraestetice, de natură filosofică, morală ori socială, atunci vom putea vorbi cu îndreptățire și despre un stil naiv. Așa cum *goticul* exprima tendința mistică a omului medieval sau *rococoul* rafinamentul mediului social de la curțile monarhice occidentale în veacul al XVIII-lea, arta naivă, indiferent de varietatea formelor în care se concretizează, dă

glas rezervelor și totodată setei de ingenuitate, simplitate, firesc și spontaneitate ale omului contemporan. Principiul ordonator ce subsumează aceste opere unui stil distinct și inconfundabil, nu este, deci, unul estetic, ci unul exclusiv spiritual. Apoi, poate mai mult decît în oricare alt caz al artei culte, putem vorbi aici de un *stil individual*. Pentru că, fiind perfectibilă, creația oricărui mare artist, de la Giotto și Michelangelo la Picasso sau Brâncuși, parcurge faze și etape, uneori foarte diferite între ele. Astfel, nu putem vorbi de un singur stil global al operelor lui Picasso, ci de stilul perioadelor albastră, roz, cubistă ș.a.m.d. În schimb, opera oricărui clasic al artei naive e unitară și omogenă, fără tranziții, conservînd pe întreg parcursul ei aceleași trăsături caracteristice, astfel că menționînd „stilul" lui Rousseau, al lui Vivin, Bombois, Rabuzin sau Generalić o facem în cel mai deplin înțeles al cuvîntului.

2. PARADOXUL VALORII ÎN ARTA NAIVĂ

Paradoxul axiologic al artei naive constă în faptul că atunci cînd valoarea este invocată, se ajunge la respingerea însăși a obiectului asupra căruia se pronunță aprecierea, iar atunci cînd acesta este afirmat și elogiat, judecata de valoare pare a fi uitată cu totul. Persistă deci, sub acest aspect al interpretării valorice a artei naive, două poziții teoretice diametral opuse, ambele nejustificate.
Prima, încercînd să caracterizeze arta naivă exclusiv prin intermediul valorii ei estetice, ajunge fie să o respingă total, ca o emanație a kitsch-ului și a incompetenței artistice, ca o „aberație estetică" (Adorno), fie să o ignore cu desăvîrșire. Cît este

snobism și cît scleroză afectivă proprie în această miopie estetică, e greu de spus.

Cea de a doua poziție adoptă un același exclusivism globalist, dar cu semn schimbat. În fața puternicei forțe de atracție ce emană din operele naivilor, cenzura critică pare a fi suspendată, iar judecata estetică socotită de prisos. Astfel încît criticul german Dietrich Mahlow, răspunzînd la o anchetă asupra valorilor estetice proprii artei naive, socotește că „în cazul acestei arte e vorba mai puțin de valori estetice cît de valori psihologice". Aprecierea se face în bloc, asupra întregii clase tipologice, neglijîndu-se disocierile necesare între membrii ei particulari, ca și cum am fi pășit brusc pe un teritoriu imens, dar plat, fără accidente de relief, fără culmi, dar și fără depresiuni. Fiece nouă lucrare evocată de exegeții respectivi este alipită parcă, firesc și egal, unei suprafețe ce nu cunoaște decît infinitatea întinderii pe orizontală. Dar, nicăieri nu-ți pierzi mai ușor simțul orientării ca într-un loc plat, fără nici un element de relief ca punct de reper. Această a doua poziție nu mi se pare, astfel, mai puțin dăunătoare, ea subminînd aprecierea artei naive din interior. Ierarhizările de valoare, obligatorii pentru stabilitatea oricărui domeniu de creație, sînt înlocuite prin binevoitoare și entuziaste susțineri în general ale artei naive, conducînd la instaurarea unui haos al criteriilor, în care valoarea nu mai poate fi disociată de nonvaloare și talentul autentic de simpla îndemînare rutinieră. Vorbind despre valoarea compensativă, în plan uman, a artei naive, ei uită de regulă să amintească și să analizeze tocmai valoarea ei estetică. Sînt evocate cu ostentație mereu aceleași calități, precum ingenuitatea viziunii, spontaneitatea, sinceritatea,

candoarea etc., trăsături ce o caracterizează în plan moral și spiritual, dar în insuficientă măsură și în plan estetic. Or, dacă numai acestea ar conta, cu ce îndreptățire am mai putea vorbi atunci, nu doar metaforic, de o *artă* naivă. Bunele sentimente spunea Gide — nu sînt de ajuns pentru a face artă. Din păcate, dincolo de meritele lor incontestabile în analiza și explicarea istorică și sociologică a fenomenului și în descoperirea și popularizarea unui impresionant număr de exponenți ai artei naive pe mai toate meridianele geografice, nici unul din studiile, monografiile și albumele, oricît de prestigioase, dedicate artei naive nu acordă importanță profilului ei intrinsec estetic. Ceea ce ar părea să confirme, implicit, atitudinea negatoare a celor ce-i refuză dreptul de acces în sfera artei autentice. Pentru că abundența anecdoticii biografice, a descripției factologice sau nararea minuțioasă a tematicii și chiar a conținutului figurativ al pînzelor „analizate", oricît de utile și interesante, nu se pot substitui unor judecăți de valoare estetică, și nu ne vor ajuta să înțelegem ce îl deosebește, în monotonele rînduri de naivi puși să defileze înaintea noastră, pe un General(ić) de un caporal oarecare.

Iată, deci, o problemă de la care, în concordanță cu importanța și răspîndirea tot mai mare a artei naive în peisajul artistic contemporan, orice analiză estetică a acestei arte va trebui abia să înceapă. Fiindcă, deși calitățile prin care și-a cîștigat o largă popularitate nu sînt în primul rînd cele estetice, ci trăsături morale și spirituale, judecata de valoare estetică nu-și pierde nici pe teritoriul ei valabilitatea. Nu tot ce gravitează în cîmpul de atracție al naivității, oricît ar fi de autentic, este artă cu adevărat. Dintre două mărturisiri la fel de sincere, ne va convinge cea formulată mai pregnant, mai clar, mai

emoționant prin eleganța și originalitatea expresiei. Tot astfel, deși ne lăsăm seduși de arta naivă îndeosebi pentru ineditul universului pe care ni-l relevă, nu putem rămîne indiferenți la mijloacele artistice prin intermediul cărora ni-l dezvăluie, la atracția estetică a formei ce încorporează valorile ei spirituale. E adevărat că pentru artistul naiv performanța artistică nu este un scop, ci un mijloc, nici acesta conștientizat totdeauna pe de-a-ntregul. Dar un mijloc important, de care depinde, în cele din urmă, însăși atingerea scopului. Cu cît el are o valoare artistică mai ridicată, cu atît mai nealterată și mai directă, mai emoționantă va fi însăși naivitatea mesajului.

Iată pentru ce, asociind atributul de „naivă" unei opere de artă, nu emitem o judecată de valoare, ci doar una tipologică. Nu orice pînză recunoscută ca „autentic naivă" dobîndește, prin aceasta, și un certificat de valoare artistică, după cum nu orice lucrare căreia îi recunoaștem apartenența la clasa stilistică a romantismului, impresionismului, cubismului sau suprarealismului obține prin această catalogare și recunoașterea valorii ei artistice.

Rămîne oportună, așadar, și în cazul artei naive, stabilirea unor ierarhizări valorice, chiar dacă, cum am mai spus, nu întotdeauna calitățile prin care ea ne impresionează sînt în principal cele estetice. Căci este supusă și ea, ca orice activitate umană creatoare, alternanței dintre izbîndă și ratare, dintre reușită și eșec, și abia această alternativă, acest risc îl readuce perpetuu pe orice creator în starea de incertitudine a începutului absolut, prin care se deosebește aventura exploratorului de monotonia căilor rutiniere. Și tocmai de aceea, pe simezele unui muzeu imaginar al artei naive, vom întîlni atît capodopere veritabile și valori confirmînd o personali-

tate, cît și lucrări mediocre sau chiar total neizbutite. Și aici talentul, sensibilitatea și inteligența (sau instinctul) artistic își spun cuvîntul, ca în cazul oricărei alte forme de artă. Deosebirea dintre un pictor cu o imaginație mai bogată, posedînd un simț artistic mai dezvoltat al dispunerilor spațiale și cromatice față de un altul, mai puțin înzestrat, rămîne evidentă chiar și atunci cînd creația ambilor izvorăște dintr-o spontaneitate egală și dintr-o la fel de autentică naivitate a viziunii.

Dacă, așadar, indiferent de valoarea ei artistică, orice lucrare născută dintr-o spontaneitate și o naivitate reală își are locul ei într-un muzeu al artei naive, numai unele lucrări pot revendica de drept admiterea lor și într-un muzeu al *artei universale*, unde orice etichetări și diferențieri tipologice își pierd semnificația, din moment ce a fost oficiat principalul ceremonial de investitură — omologarea valorii.

Această omologare nu are loc nici în arta naivă altfel decît în cazul artei în general, criteriile de stabilire a valorii rămîn și aici la fel de relative. Ceea ce nu înseamnă că nu există! Numai că virtuțile pur artistice ale artei naive sînt mai greu de recunoscut, ele nu sînt aceleași sau măcar nu se prezintă în același fel cu însemnele plastice ale valorii, pe care ghizii marilor muzee ale artei europene și prefațatorii albumelor de artă ne-au obișnuit să le căutăm și să le recunoaștem în operele maeștrilor clasici sau moderni ai artei universale. Pătruns pe neașteptate într-o sală rezervată artei naive, frecventatorul obișnuit al pinacotecilor se va simți la fel de descumpănit ca orice european ce vine pentru prima oară în contact cu arta Egiptului antic sau cu cea, prea puțin marcată de scurgerea tim-

pului, a Orientului extrem. Se va simţi, poate, emoţionat sau numai intrigat, oricum nu indiferent. Iar unda spontană de simpatie ce-l va reţine mai mult în faţa unei pînze, şi pe care va căuta, poate, să şi-o reprime, suspectîndu-se de slăbiciune, nu şi-o va putea explica deoarece îi lipsesc criteriile după care să judece estetic opera respectivă.

Dar *valoarea estetică* în arta plastică nu se reduce doar la expresiile concrete pe care i le-au conferit personalităţile cu valoare de reper ale artei culte. O perspectivă geometrică impecabilă, compoziţia savantă, matematic echilibrată a formelor, linia neşovăitoare şi expresivă a desenului, stăpînirea racursiului şi eclerajului, tehnica adîncimilor cromatice şi a clar-obscurului sau sugerarea iluzionistă a realului — trăsături ce lipsesc de regulă artei naive — *nu epuizează* vocabularul prin care o imagine plastică va putea vorbi în limbajul artei. Au dovedit-o marii inovatori ai artei moderne, reprezentanţii nonfigurativismului şi suprarealismului, o dovedesc în continuare, şi de mult mai multă vreme, „maeştrii populari ai realităţii“ — naivii. Nu numai viziunea originală, lumea însufleţită de poezie şi miracol sau tematica, iradiind o înţeleaptă şi neobosită umanitate, pe care ni le dezvăluie pînzele lor dau valoare operelor reprezentative ale picturii naive, ci şi limbajul plastic concret în care se exprimă, chiar dacă el se abate de la cel al artei culte. Dar, accentuăm din nou, cînd spunem „opere reprezentative“ nu ne gîndim la orice lucrare ce poate fi asimilată, tipologic, unei raportări naive la realitate.

Care ar fi, aşadar, calităţile estetice formale ce fac ca arta naivă să nu rămînă numai o frumoasă promisiune a spiritului, idealul imaterial al unor suflete candide, ci să dobîndească concreteţea durabilă şi corporalitatea seducătoare a unei opere de

artă? Fără pretenția de a le epuiza — căci orice artă este un proces creator fără sfîrșit ce-și reinventează și înnoiește continuu mijloacele — vom încerca să inventariem cîteva dintre ele, spre a ne rezerva apoi bucuria de a le regăsi, purtînd pecetea inconfundabilă a personalității artistului, în opera cîtorva din cei mai autentici și valoroși reprezentanți ai picturii naive. Pentru că aceste calități nu sînt niciodată valori abstracte, proprii artei naive în genere, și astfel prezente, *toate,* în creația *fiecăruia* dintre reprezentanții ei, ci străfulgerări ce iluminează, succesiv, cînd una, cînd alta din trăsăturile, mereu individuale și irepetabile, ale cîte unui artist.

La loc de frunte, fiind cea mai frecventă și astfel cu valoare definitorie, am menționa *marea capacitate a artistului naiv de înnoire a simbolurilor, metaforelor sau alegoriilor sugestive* prin care ne sînt reamintite marile și simplele adevăruri existențiale, banale sentimente cărora în viața de toate zilele părem a le fi uitat și numele, dar totodată și formele intuitive prin care ajung la suprafață, devenind astfel perceptibile, efulgurațiile cele mai secrete ale subconștientului. Este aceasta și calitatea individualizantă, comună, deși într-o gamă variată, sui generis în fiece caz în parte, unor maeștri ai picturii naive precum Henri Rousseau — și avem în vedere îndeosebi pînzele sale *Țigancă dormind* (1897) sau *Războiul* (1894) —, Séraphine Louis, Albert Trillhase, Ivan Rabuzin, Morris Hirshfield, Ondrej Strebel ș.a.

În intimă corelație cu trăsătura menționată mai sus, și decurgînd cumva din ea, se cuvine menționată *originalitatea viziunii* ce caracterizează repertoriul imagistic al picturii naive. Ea generează mereu noi forme ale realismului subiectiv. Printr-un deosebit

instinct al formelor expresive, artiștii naivi trec dincolo de legile fizicii și modifică proporțiile corpurilor sau obiectelor. Lucrurile sau detaliile cele mai importante sînt supradimensionate și subliniate expresiv. Dintre exponenții cei mai dotați ai acestui extrem de inventiv „realism subiectiv“ amintim pe Louis Vivin, Natalie Schmidt, Ilya Artur Villeneure, Neculai Popa sau Gheorghe Babeț.

Dar strălucirea și magnetismul emanate de originalitate își au și în arta naivă — ca și în marea artă — reversul lor: *epigonismul* și *pastișa*. Cu cît personalitatea artistică a unui maestru naiv este mai pregnantă, cu atît pecetea ei va fi mai ușor de recunoscut în modalitățile estetice de expresie ale unor pictori cu un substrat de naivitate spirituală poate nu mai puțin autentic, dar cu o înzestrare și o inventivitate artistică mai redusă. Faptul e evidențiabil, de la clasicii genului, pînă la reprezentanții săi contemporani.

Astfel, dintre cei cinci „maeștri ai inimii sacre“, Louis Vivin pare a avea cei mai mulți imitatori. Poate și pentru că, spre deosebire de geniul coloristic inegalabil al lui Rousseau-Vameșul, sau de arabescurile florale halucinante ale Séraphinei, originala tehnică constructivă a lui Vivin este mai ușor de învățat și repetat. Aglutinarea, parcă milimetru cu milimetru a volumelor; fațadele catedralelor și caselor, a podurilor și străzilor sale alcătuite conștiincios din migăloasele cărămizi ale răbdării; hipertrofierea detaliului, sortat, ordonat și înregistrat precum scrisorile din vagonul poștal în care pictorul și-a petrecut atîția ani din viață — reapar, cu o strălucire estetică estompată, în pînze ce par a purta ilicit semnătura unui Vivancas, Hagoart, De Wilde sau Jan Hruška. (Fig. 45, 46)

O adevărată școală de epigoni a creat și Ivan Generalić, la Hlebine, unde s-a dezvoltat, mai ales în ultima vreme, o întreagă industrie de fabricare, în serie, a unor variațiuni pe cîteva teme *date*. Tablouri de o calitate tehnică a execuției relativ ridicată, dar fără suflul naivității autentice. Acuratețea caligrafică a liniei și decizia contururilor din compozițiile lui Generalić, contrastele puternice dintre suprafețele iluminate și cele întunecate, în lipsa zonelor de tranzit ale umbrei, pomii săi cu ramurile dramatic contorsionate, cocoșii cu penele pierdute în cine știe ce aprige bătălii sînt imitate în mai toate pînzele consătenilor săi care i-au preluat nu numai tehnica și motivele, dar și modul de a le trata plastic și cromatic. Cu tot succesul internațional și prezența lor în numeroase muzee și colecții particulare de pretutindeni — căci „școala“ de la Hlebine a creat modă — cea mai mare parte a tablourilor aparținînd lui Mijo Kovacić, Franjo Filipović, Dragan Gaži sau Ivan Vecenaj rămîn doar niște îndemînatice pastișe. Desigur, capacitatea lor de a emoționa, datorată evocării unui fond de sensibilitate și naivitate autentică — cel din care s-au inspirat — rămîne intactă. Doar importanța lor pentru accentuarea și argumentarea valorii estetice a artei naive este pusă, astfel, sub semnul întrebării. Personalitate distinctă și de un inedit absolut al viziunii, Ivan Rabuzin, cel mai pictural dintre artiștii naivi iugoslavi, nu putea, evident, să nu-și influențeze și el conaționalii întru artă naivă. De pildă, peisajele sale alegorice aduse pînă în imediata vecinătate a ornamentului; procedeul său structural ce vede în cerc elementul primar constitutiv al naturii, astfel că norii, dealurile, pomii și florile sale sînt puse să-și asume simetria circularității, pot fi regăsite intacte — dar fără inimitabilele nu-

anțe de roz și albastru deschis care însuflețesc originalul — în compozițiile semnate de compatriotul său Artur Bahunek. (Fig. 47, 48)

Ne-am oprit asupra acestui fenomen al epigonismului întrucît vedem în el demonstrația inversă a importanței pe care și-o conservă, și în arta naivă, dimensiunea *esteticului*. Căci imitația se poate produce numai la acest nivel, trăirile și sentimentele ce exprimă latura *spirituală* a artei naive fiind totdeauna individuale și irepetabile.

O deosebită *forță de concizie și claritate a imaginii*, realizată printr-o sintetică *economie de mijloace* și avînd ca rezultat *simplitatea* calmă și echilibrul compoziției formale, caracterizează o altă clasă de naivi pe care Stefan Tkáč îi subsumează categoriei de „realism senzualist".[26] Dintre ei fac parte cîțiva sensibili poeți ai realului, capabili să surprindă realități comune în mod expresiv, precum Camille Bombois, Gyorgy Stefula, René Rimbert, Martin Poluška și românii Robert Scripcaru, Dumitru Ciuhan, Viorel Cristea, Constantin Florea sau Vasile Filip.

Chiar și criticii mai reținuți în a recunoaște meritele artistice ale artei naive nu-i pot nega fascinanta *vitalitate cromatică*, inepuizabila ei inventivitate combinatorie, capabilă să răscumpere, prin fericite gradații de tonuri și de acorduri coloristice, planeitatea pînzelor, lipsa perspectivei, stîngăcia desenului. Geniul cromatic al unui Rousseau sau Generalić; fantezia debordantă în care Séraphine Louis concepe dialogul culorilor din pînzele sale — un dialog ce te captivează în sine făcîndu-te să uiți „personajele"; culorile gălăgioase și proaspete ale lui André Pierre; rafinamentul totuși spectaculos al lui Mijo Kovačić; bucuria uimită a descoperirii fațetelor policrome ale lumii din universul tablouri-

lor lui Savu Alexandru, ale Rodicăi Nicodin sau din tapiseriile Elisabetei Ștefăniță sînt tot atîtea izbînzi estetice care asigură oricăruia dintre acești creatori naivi dreptul și onoarea de a trece pe sub arcul de triumf al artei autentice. Ca și primitivii, naivii sînt, din instinct, niște mari coloriști.

În sfîrșit, dacă vocația pentru *fabulos* și capacitatea de a converti plăsmuirile aleatorii ale visului în coerența inversă a unui *univers fantastic* a constituit o vocație constantă a artei dintotdeauna, atunci, prin unii din reprezentanții ei de seamă, pictura naivă își demonstrează și pe această cale apartenența la artă. Ceea ce pare astăzi în artă drept fantastic, a fost la origine element constituent al unui univers mitologic sau religios. Cînd credința se stinge, zeii sau demonii detronați devin plăsmuiri istorice cu caracter fantastic. Rechemați din negura uitării își găsesc locul doar într-un spațiu muzeal. Dar în sufletul artistului naiv, magia și miraculosul continuă să persiste și în epoca energiei atomice și a explorărilor cosmice. Anistoricitatea și modul nemijlocit al experiențelor sale existențiale suspendă în artistul naiv granițele rigide dintre realitate și miraj. Demonii și zeitățile de o proveniență misterioasă, din pînzele lui Ilija Bosilj-Basicević, sînt iconii unei religii de el inventate. Întrebîndu-se despre sensul și nonsensul vieții, Patrick J. Sullivan se face interpretul unui peisaj simbolic și predicator al unor sisteme de gîndire alegorice (vezi compoziția *Cea de a patra dimensiune*, Fig. 53). După cum, imaginile grotești ale lui Aloys Sauter, delirurile absurde ale lui Morris Hirshfield, oniricele grădini astrale ale Adelei Vargas, enigmaticele intruziuni într-o geometrie a neliniștii din pînzele lui Friedrich Gerlach, halucinațiile poetului analfabet Nikifor, sau personajele grotești din

reveriile lui Daniel Petraș, fac și ele parte din același capitol al fantasticului artistic. Ele dovedesc că ingenuitatea e receptivă nu numai la miracolul lumii vizibile, de prea puțini văzută, ci și la peisajele luxuriante ale interiorității noastre, la capriciile inepuizabile ale fabulosului din subconștient.

Omogenitatea și unitatea viziunii constituie o altă calitate intrinsec estetică identificabilă în multe din operele naivilor. Dacă ne gîndim din nou la Rousseau, Séraphine sau Vivin, iar mai aproape de noi la Generalić, Rabuzin sau Ion Niță-Nicodin, recunoaștem în operele lor o unitate desăvîrșită. Nici o întrerupere a continuității omogene între viziune și mijloacele tehnice. Și chiar dacă aceste mijloace sînt împrumutate uneori din arta cultă, alteori din repertoriul folcloric, ele suportă o metamorfoză prin care dobîndesc o expresivitate nouă ce nu trădează viziunea, ci, dimpotrivă, o servește și, uneori, o iscă.

Deși, de regulă, operele artei naive ne impresionează printr-o încărcătură emoțională atît de puternică, încît fac inutilă o judecată strict estetică, *aceasta rămîne totuși posibilă.* E ca și cum, seduși de virtuțile psihice și morale ale unei persoane, de sinceritatea și voioșia ei molipsitoare, am socoti de prisos să ne întrebăm și asupra calităților sale fizice. Dar, momentul de gratitudine și emoție o dată depășit, privindu-i nu doar sufletul, ci și fața, vom avea nu o dată surpriza să constatăm că ne-am grăbit, că bogăția interioară se reflectă și în expresivitatea și farmecul înfățișării. Reunite într-o operă sau într-o persoană, calitățile cele mai diverse nu se exclud; ele se sprijină și se amplifică reciproc.

3. AUTENTIC ȘI FALS ÎN ARTA NAIVĂ

Există două moduri de a falsifica arta naivă. Primul este acela de a continua să o practici și după ce izvoarele ei au secat în tine de mult, după ce candoarea interogativă a privirii s-a estompat în spatele ochelarilor de soare ai modei. Cînd, adică, naivitatea nu mai este o reacție spontană, ci un procedeu tehnic deliberat, repetat în mod rutinier, după tipare șablonizate, cum se întîmplă în ultima vreme cu o serie de naivi din Iugoslavia sau Haiti — două zone geografice și spirituale ce au produs în trecut opere de o remarcabilă originalitate și autenticitate, prin care s-a îmbogățit substanțial arta naivă. Transformarea lor în obiective turistice și publicitare i-a împins însă pe artiștii respectivi într-o conjunctură socială ce le-a deturnat motivația originară a creației, anulîndu-le astfel și fascinația unei umanități și naivități autentice.

Acesta este și principalul pericol ce amenință zăcămintele de candoare ale naivilor de astăzi, intrați în focarul de interes al fenomenelor la modă. Asaltați de presă și televiziune, disputați și presați de negustorii și colecționarii de artă sau antrenați, în alte condiții sociale, în festivaluri, expoziții și diverse concursuri, ei învață să vadă în arta lor nu un scop, ci un *mijloc:* de cîștig material, de succes și celebritate, de obținere a unor premii. Dar, prin aceasta, miracolul s-a sfîrșit! Ceea ce a fost pur și autentic devine simplă contrafacere, producție serializată de pitoresc decorativ. Rolf Italiander, relatează că în atelierul unui renumit naiv sîrb a putut vedea stive de pînze încă neîncepute, purtînd un simbol alfabetic și o cifră ce semnificau tema

comandată și prețul oferit. Ni se pare îndreptățită observația lui că, în cazul amintit, „creația a fost înlocuită printr-un proces de fabricație cu mijloace tipic capitaliste".[27] O marfă de export, plăcută, desigur, și amicală, dar la fel de îndepărtată de arta populară ca și de cea naivă.

Este foarte greu astăzi, pentru orice naiv, să nu acuze și el efectul penetrantei iradieri a mijloacelor comunicării de masă. Candoarea sa existențială ca și fertila sa ignoranță estetică devin, astfel, tot mai greu de conservat. El nu-și poate astupa ochii și urechile spre a nu asculta și resimți decît ecourile propriei sale interiorități nealterate. Dar esența și caracterul artei naive își au originea tocmai în suportul acesta sufletesc, amenințat de iradiere, al simplității și sincerității. Cînd naivul renunță la el, voluntar sau nu, pune în pericol însuși climatul specific al artei sale. În decursul unor decenii de practică artistică, el ajunge să-și desăvîrșească tehnica și să se miște tot mai nestînjenit în spațiul material circumscris de propria compoziție. Dacă însă, cu timpul, resursele sale emoționale, sensibilitatea perceptivă și inventivitatea sa se diminuează, el începe să se repete și să treacă la o producție serializată, pierzîndu-și, astfel, caracterul nemijlocit al inspirației. Prestația sa va fi tot mai îndemînatică, dar fascinația pînzelor sale tot mai redusă. Deoarece căutăm în arta naivă nu atît măiestria desăvîrșirii, cît starea de imponderabilitate în care ne aruncă, bucuria copilărească a descoperirii. De aceea, problema autenticității în arta naivă este atît de importantă, iar operele cu adevărat valoroase tot mai rare.

Situația e paradoxală. Nu-i putem pretinde artistului naiv sinceritate și spontaneitate recomandîndu-i, în același timp, să practice o robinsonadă arti-

ficială, departe de vîltoarea lumii contemporane. Ce putem face, totuși, spre a proteja și apăra de falsificări universul de o luminoasă puritate al artei naive? În primul rînd, să nu-i deturnăm motivația, introducînd în acest domeniu, *în care nu are ce căuta,* ideea de competiție. Creația în vederea participării la un concurs implică o premeditare ce nu are nimic comun cu spontaneitatea originară a artei naive. Competiția implică riscul de a transforma „calde destăinuiri sau file de jurnal intim în discursuri sonore, făcute spre a se auzi la mare distanță".[28]

În al doilea rînd, să evităm, pe cît posibil, situațiile ce l-ar obliga pe naiv să-și conștientizeze și controleze intelectual, ca orice artist profesionist, instinctul. Naivitatea este o floare de colț care, răsădită în solul lipsit de sevă și altitudine emoțională al explicațiilor și cercetărilor teoretice își pierde parfumul și se ofilește. Contactul nostru, în calitate de colecționari, îndrumători culturali sau pedagogi cu artiștii naivi le zdruncină echilibrul interior, îi face să nu se mai simtă ca pînă atunci, membrii obișnuiți ai colectivității (înzestrați cel mult cu o sensibilitate și o imaginație mai bogată), ci exemplare de excepție, cu un statut și un rol aparte, adică *artiști.* Venindu-le în întîmpinare, cu cele mai bune intenții, trebuie să avem permanent sentimentul că pătrundem într-o pădure virgină, ce-și pierde însă această calitate o dată cu primele drumuri și căi de acces ce ni le tăiem spre inima ei. „Dacă pașii noștri ar putea să nu lase urme — scrie Radu Ionescu — dacă suflarea noastră ar putea să nu risipească mireasma florilor și dacă mîna noastră ar putea să se abțină de a îndrepta lujerele ce atîrnă în voie, vom fi dat ceva din învățătura noastră, fără a strica. Admirîndu-i pe acești oameni, respec-

tîndu-le cinstea, simplitatea și curățenia, pasiunea și efortul, ne vom îmbogăți pe noi și vom îmbogăți arta. Pentru a-i cunoaște și înțelege trebuie să facem efortul de a nu-i lumina cu proiectoare, ci cu lumină sufletească — aceiași pe care o revarsă și ei asupra noastră."[29] Sînt gînduri de o profundă înțelegere și afectuoasă grijă pentru conservarea unui profil necontrafăcut al artei naive.

Cea de a doua modalitate de a falsifica arta naivă este imitarea ei de către profesioniști. Adică producerea unui efect fără cauză. Căci urma materială a liniei și culorii pe pînza unui tablou naiv, „aberațiile" ei în lumea realismului optic al artei academice sînt numai *efectul* naivității spirituale care se exprimă prin ele. Și numai acesta poate fi imitat, fiind material, nu și cauza lor, care este o *stare,* o clipă de trăire, absolut individuală și irepetabilă. De aceea, oricît de asemănătoare în aparență cu produsele autentice ale artei naive, aceste imitații rămîn contrafaceri sub aspectul *cauzei* existențiale care le-a generat. Nu poți absolvi o Academie de artă păstrîndu-ți totodată candoarea viziunii de copil asupra lumii. Și nici stîngăcia sa tehnică, nedisimulată. „Un fals naiv — scria Ion Frunzetti — e ca o intrigantă ingenuă, dacă o intrigantă poate juca acest rol."[30] Profesionistul ce mimează naivitatea cunoaște foarte bine regulile picturii, dar se abate de la ele în mod intenționat spre a sugera o stîngăcie, care nu îi poate fi proprie. Naivitatea sa e *inventată,* nu trăită, purtînd, astfel, nu pecetea creației autentice, ci a *manierismului.* Căci, naivitatea este a sufletului și a ochiului, este ingenuitatea simțirii și nu neîndemînarea, uneori emoționantă, a mîinii — singura ce poate fi imitată din considerente de modă. Rezultatul va fi atunci nu numai

un fals artistic, dar și o minciună în planul adevărului uman al operei.

Minciuni asemănătoare au dus adesea și la contrafaceri ale folclorului, de asemenea mimat în componentele sale exterioare, pur formale. E adevărat că, neștiind dinainte nimic despre autorii unor astfel de falsuri, iar imitația fiind făcută cu meșteșug, s-ar putea să resimțim în fața lor aceeași emoție ca și în prezența unor lucrări naive autentice. Dar ele nu încetează prin aceasta să rămînă falsuri. O minciună nu devine adevăr prin aceea că e crezută. De cîte ori în viață nu ni se întîmplă să credem în neadevărurile ce ni se spun. Dar, odată dezvăluită, minciuna cea mai frumoasă devine respingătoare.

Un caz aparte, la limita dintre influența neconștientizată și mimarea deliberată, îl constituie categoria de artiști subsumată de Bihalji-Merin noțiunii de „naivi-conștienți". Opera lor este într-un fel rezultatul puterii de seducție și a forței de iradiere a artei naive asupra artei moderne. Ca reacție la virtuozitatea tehnică, la informal și la abstracțiune, s-a dezvoltat un curent de revenire la figurativism și spontaneitate, la perceperea nemijlocită a realului, ce are multe elemente împrumutate viziunii naive. Ceea ce artistul naiv, autodidact, realiza cu mîini neîndemînatice este transformat și simplificat, în mod conștient și cu o ascunsă virtuozitate, în stilul poetic-jucăuș al „naivilor conștienți", precum Patrik Byrne, Jan Bolet, Gyorgy și Dorothea Stefula, Oscar de Mejo sau la noi scriitorul Petru Vintilă. Nici ei nu sînt pictori profesioniști, dar beneficiind de un nivel cultural ridicat și de înzestrări native certe, au atins, ca amatori, o îndemînare care alături de orizontul lor intelectual nu ar justifica recurgerea la modalitățile de expresie ale ar-

tei naive. Păstrîndu-și, totuși, un suflet nealterat și o prospețime perceptivă de copil, ei suportă influența artei naive în mod firesc, dintr-o afinitate organică asumată și deci conștientizată și nu din considerente de modă. „De ce, la urma urmei — consideră Bihalji-Merin — pentru Picasso și Modigliani, faptul de a fi fost influențați de primitivii Africii și Oceaniei poate fi privit ca o împlinire, în vreme ce faptul de a fi inspirat de arta naivilor să fie considerat o deficiență? Faptul că pictorii cultivați și școliți se simt atrași de concretețea nemijlocită și plasticitatea naivilor vorbește despre necesitatea ca și în climatul hipertehnicizat al unei arte artificializate să ne întoarcem la izvoarele înnoirii."[31] Dacă faptul de a te simți trădat de mijloacele de expresie academice, după ce le-ai asimilat, și de a găsi în formele de expresie ale altor zone spirituale, de alții descoperite, o confirmare mai deplină a propriei vieți sufletești este și suficient spre a justifica transferul din una în alta și a conferi rezultatelor lui creditul autenticității, rămîne încă de discutat.

4. UMORUL NAIVILOR

Este de mirare cum arta naivilor, de regulă oameni umili, nerăsfățați de soartă, care au cunoscut mizeria materială și desconsiderația socială, emană atîta lumină și optimism, atîta dragoste de viață și prospețime a simțirii. Ei nu trăiesc într-o rezervație care să-i ocrotească de angoasele și convulsiile lumii contemporane, și totuși nimic din lamentările sau revoltele, din disperarea și pesimismul proprii multor artiști contemporani pare să nu răzbată în

universul de calmă armonie al naivilor și să nu umbrească cerul lor, totdeauna senin.

O dimensiune spirituală, proprie acestei arte în mai mare măsură decît oricărei alteia, pare s-o răscumpere și s-o absolve de consecințele unui prezent contradictoriu, pe care nu îl poate, desigur, eluda, dar pe care *îl transcende prin umor*. Căci umorul este aici acea calitate sufletească ce funcționează ca o plasă de siguranță, veghind securitatea trapezistului, ajutîndu-i să se avînte în triplul său salt mortal, necrispat de spaimă și cu zîmbetul pe buze. Nu spunea încă venerabilul pictor și profesor de pictură la Academia din Viena, Anselm von Feuerbach, că „umorul conduce ocrotitor sufletul deasupra prăpăstiilor și îl face să se joace cu propria lui durere, preschimbînd-o în zîmbet"?

Două curente de umor autentic străbat arta naivă: unul de suprafață, știut și deliberat, și altul involuntar, mai profund și mai impersonal, dar mai generalizat.

Primul ține de seninătatea și împăcarea cu sine a artistului naiv, de „infantilitatea" fertilă a sufletului său, stări care îi generează o bonomie și o voioșie ce iradiază din pînzele sale inducînd privitorului bună dispoziție. Lumea este privită cu ochii unui ștrengar pus pe șotii, gata oricînd de farse. Și nu pentru că această lume nu ar avea umbrele și rănile ei, ci pentru că, așa cum se remarca într-un eseu despre substratul moral al plînsului „inocența e, într-adevăr, singurul tărîm în care rîsul are aceeași putere purificatoare ca lacrima".[32] Pentru a-și putea păstra rîsul nevinovat, artistul naiv se izolează în universul său mirific, neviciat de civilizația care i-ar nimici această virtute vitală. Căci „rîsul nu e valabil decît ca soluție regresivă, ca întoarcere spre copilărie. Soluția vîrstelor care au pierdut candoarea

nu poate fi decît lacrima."[33] Suficiență denotă, așadar, nu numai civilizațiile sau atitudinile spirituale incapabile de a pricepe plînsul, ci și acelea imune la rîsul de copil al unui adult. Din ele generează dogmatismul și snobismul celor ce văd în arta naivă „aberațiile unor conștiințe neevoluate" sau „expresia atavică a unui primitivism filogenetic" (Adorno).

Nu credem că întreaga artă naivă mondială să cunoască o mai deplină confirmare a „lacrimei răscumpărate prin zîmbet" decît *cimitirul vesel* de la Săpînța, senzaționala operă, fără egal în lume, a sculptorului, pictorului și versificatorului naiv Ion Stan Pătraș. Unde, dacă nu în fața morții, cea mai cumplită nedreptate și cel mai logic absurd din cîte îi pot fi impuse spiritului, s-ar cuveni ca omul să se lase copleșit de deznădejde și de revoltă, de spaimă și de mînie. Și, totuși, candoarea naivității găsește în voioșia ei ancestrală resursele de a converti aceste stări într-o supremă înțelegere (și înțelepciune) consolatoare, care îl ajuta pe naiv „să moară glumind". Căci dacă naivitatea înseamnă și intuire a unei ființări originare, atunci cel puțin detașarea naivului român în raport cu moartea vine dintr-o credință și o înțelepciune străbună, dintr-o mitologie a reintegrării în natură. O mitologie a reașezării firești într-o stare primară, capabilă să vadă în moarte „o glumă enormă". Sau, mai exact, nu în moarte, ci *în drumul* pînă la moarte, în viața și peripețiile care au precedat-o. Fiindcă expierea nu reprezintă decît punctele de suspensie cu care se încheie o frază ce a fost veselă sau tristă. Iar artistul naiv din Săpînța ne abate atenția, în mod intuitiv, de la moarte, tocmai asupra sinuozității acestui drum care a precedat-o. Un drum, povestit la persoana întîi, în versuri de o înduioșătoare stîn-

găcie, dar cu hîtra înțelepciune „de pe urmă“ a românului, ce nu uită, privind înapoi peste umăr, să mai dea și sfaturi celor rămași. Lumea pe care artistul își imaginează că o întrezărește, privind peste Stix, arată ca familiarele peisaje rurale, invitîndu-l parcă să-și continue muncile întrerupte:

„Dorite șogor iubit, / lîngă tine am venit. / Și-am venit cu coasa mea / să cosesc iarba cu ea / să dăm la cai de mîncat; / acuma-i timp de arat.“/

Ironia, cel mai adesea doar amicală, e prezentă în mai toate cronicile-epitaf ce însoțesc încrustațiile pictate de pe crucile din Săpînța. Lauda sau dojana devin un act de arbitraj post-mortem, dar și de caracterizare succintă. O muiere ce s-a bucurat de viață, ne-o „mărturisește“ mîndră și nesfiicios, cum o fi fost și în realitate: *„Cînd am fost în vremea mé / și-am trăit eu pe lumé / plăcutu-mi-au pre multé: / și a bea și-a trăi bine, / cu om frumos lîngă mine.“/*. O văduvă, ce pare a-și fi savurat libertatea dobîndită, ni se mărturisește cu semeție și dispreț: *„De cînd Pișta a murit / tare bine-am hodinit, / locurile-n parte-am dat / și nimica n-am lucrat.“/* Uneori balada-bocet se distilează într-un surîs, devenind sprințar ca o strigătură la horă: */ Foaie verde singerel / Ios Ilie Petrinjel / Ios cel mai bătrîn din sat. / Joc artistic am jucat / Doi Pătruș nea cîntat / Mam dus și la Bae Mare / Șam jucat caori și care / Șam fost și la București / Tot cu jocuri bătrînești. / Să jucați și voi ca mine / care vă uitați la mine / Și vă doresc al meu trai / Nouăzeci și șase de ai“*[34] (Fig. 55). Desigur, agramatismul savuros al meșterului, păstrat intact în transcrierea de mai sus, adaugă și el o notă de umor involuntar ansamblului.

Pentru săpînțeni, și nu numai pentru ei, un drum prin veselul lor cimitir e o cale de împăcare cu

moartea. Pînă într-atît, încît unii își comandă crucea (de fapt sculptura si epitaful) încă din timpul vieții, de parcă, prin glumele stihurilor și veselia culorilor, moartea le-ar face, amicală, cu ochiul. Ceea ce ar îndreptăți și distihul inspirat poetului Radu Boureanu de vizitarea acestei inegalabile opere naive:

„Lîngă cruce, la Săpînța,
moartea și-a pierdut sămînța."

Dacă, după această evocare a modalității naive de percepere și interpretare a morții, vom spune că și alte teme grave ale existenței, precum războiul sau calamitățile naturale (cutremure, incendii, inundații), sînt „îmblînzite" de aceeași voioasă detașare a tratării, afirmația nu mai poate mira.

Astfel, pînzele populate de uniforme, cai și tunuri, ca și aglomeratele scene de război concepute de Iosef Wittlich par a ne înfățișa mai degrabă o armată de operetă înghesuită în culisele neîncăpătoare ale unui teatru de provincie și nu o confruntare în care pier vieți omenești și se năruie imperii. Iar o calamitate, precum cea a unui întreg sat cuprins de flăcări, îi inspiră lui Generalić o frescă întru totul veselă, cu un cocoș cățărat într-un copac spre a trîmbița parcă victoria definitivă a flăcărilor și cu cîțiva purcei, în prim plan, zburdînd zglobiu în jurul unei bătrîne care moțăie, nebănuind ce se întîmplă în vale.

Uneori, umorul deliberat al unei pînze naive emană direct din *subiect*, alteori din *modul de tratare* a sa sau din *atitudinea malițioasă, ironică* ori doar amical șugubeață față de evenimentul narat sau față de personajul portretizat (Fig. 56). Iarmaroacele, bîlciurile, carnavalurile, serbările populare, nunțile sînt teme ce revin frecvent în „cartea cu povești" a nai-

vilor, întrucît oferă un generos spațiu de manifestare nu numai imaginației și apetitului lor epic, dar și receptivității lor deosebite pentru amănuntul comic, pentru incidentul hazliu, pentru veselia ca stare de grup (Fig. 57, 58). Un carnaval sătesc, prilej cu care locuitorii satului său natal purtau măști grotești de fiare sălbatice, îndărătul cărora, ascunzîndu-și identitatea, se dedau la trăznăi caraghioase, i-a inspirat lui Ivan Generalić, de pildă, o compoziție de o contagioasă veselie (Fig. 14). Un surîs amuzat, uneori chiar un hohot nestăvilit ne provoacă întîlnirea cu omuleții petrecăreți din pînzele lui Heitar dos Prazeres; Hector Trotin, Julia Vankó-Dudás, Gheorghe Dumitrescu sau Alexandru Savu, cel mai savuros dintre „umoriștii" naivi români. I se alătură muncitorul băcăuan Ion Măric, hîtrul zugrav de petreceri, pe care le comentează plastic cu o tușă expresionistă, savuroasă, atingînd, adesea, cel mai profund grotesc (Fig. 58).

Uneori, subiectul însuși e o glumă, tratată cu concizia și univocitatea unei epigrame, ca în ușor licențioasa *Țărancă grasă pe scară* a lui Camille Bambois sau în cazul masivului taur bătrîn ce-și temperează parcă forța făcîndu-ne amical cu ochiul din pînza lui Ivan Generalić (Fig. 59); ca în celebra *Mona Lisa din Hlebine* (Fig. 61) — țanțoșa găină cu proporții de struț — sau în subtila șarjă ironică *Vaci la Turnul Eiffel* ale aceluiași Generalić. Românul Gheorghe Babeț își punctează compozițiile, de o mare originalitate și expresivitate plastică, cu un umor discret, propriu fabulelor și snoavelor populare *(Reacție în lanț* [Fig. 60], *Sezon de iepuri);* la antipod ironia devine tăioasă, ca în șarjele caricaturale ale lui Friedrich Schröder-Sonnenstern (mai ales în *Divergență comică între căsătoriți).* Practic, toate ipostazele comicului existențial, de la gluma

binevoitoare și voioșia ingenuității ce se bucură de viață, dezarmînd printr-un zîmbet ori o vorbă de duh șicanele existenței cotidiene, și pînă la umorul sancționar al cimiliturii și strigăturii satirice, își află corespondentul în situațiile și modalitățile umorului conștient al artei naive.

Umorul *involuntar* străbate ca un curent subteran compozițiile sau subiectele care în intenția autorilor se vor a fi dintre cele mai serioase. De aceea, el este și mult mai frecvent decît cel deliberat, dar și mai puțin divers ca modalitate de expresie. Unul din principalele resorturi ce declanșează comicul involuntar al multora dintre tablourile naivilor îl constituie imitarea, respectiv parodierea inconștientă a artei profesioniste, adică a procedeelor și subiectelor proprii unor pînze semnate de artiști celebri. Rezultatul, datorat de regulă inadecvării mijloacelor la scop, introduce în aceste opere o notă de ironie intuitivă, ce aparține nu intenției naive cît conștiinței receptoare. Situație frecvent întîlnită mai ales la portretele și autoportretele naivilor, unde atitudinile, „punerea în pagină" a chipurilor sau siluetelor sînt inspirate din arta cultă, dar modalitățile de realizare — desenul, culoarea, expresia — sînt ale artei naive. Efectul este de un comic „marțial", precum acela al unui copil încorsetat în straie de duminică, străduindu-se să pară serios, în timp ce-l pufnește rîsul, iar inima îi dă ghes s-o șteargă afară, printre năzdrăvanii străzii.

O sursă inepuizabilă de comic involuntar se află în contrastul aproape permanent dintre temă și tratarea ei plastică, atunci cînd pictorul naiv dorește să ne povestească scene cotidiene cu deznodămînt tragic (accidente rutiere sau de muncă, dueluri, cataclisme etc.). Inapetența funciară a spiritului naiv pentru dimensiunea gravă a vieții îl

face să transforme în melodramă sau chiar în farsă orice subiect ce ar solicita din partea lui părăsirea seninătății și bonomiei sale originare. Ca și cînd, spre a putea suporta grozăviile vieții, absurdul și inechitățile ei, sufletul de copil al naivului ar trebui întîi să le atenueze, să le treacă printr-un filtru comic, ce dezamorsează focosul groazei. Încă la Rousseau-Vameșul, teme precum războiul sau sfîșierea reciprocă a fiarelor suportau un asemenea tratament, ce le extirpa cel puțin dimensiunea cruzimii, transformîndu-le în amuzante scene benigne. La Ivan Generalić, de pildă, cea de a doua pînză, din 1974, în care evocă moartea în lagăr a prietenului său, pictorul Mirko Virius, deși izvorînd dintr-un sentiment de profundă prețuire și de pioasă amintire față de cel dispărut, emană nu atîta tristețe, cît o împăcare senină nu lipsită de o notă de amuzament, datorată vițelului oprit curios lîngă corpul întins în mijlocul cîmpiei, încercînd să dezlege parcă misterul somnului prelungit în veșnicie. Scena dramatică a Crucificatului, plîns de familie și de cei apropiați, ca și celelalte compoziții ale sale de inspirație biblică, devin la pictorul ceh Ondrej Streberl secvențe ale unei iconografii vesele, ilustrînd o mitologie trăită infantil, ca un basm frumos. Iar românul Alexandru Savu redescoperă parcă, în *Duelul* său, povestind despre uciderea rivalului în dragoste, sub arbitrajul impasibil al iubitei veghind scena dintr-un medalion, ipostazele melodramatice ale comediei mute din epoca de început a cinematografului (Fig. 62). Sînt aceste exemple tot atîtea cazuri particulare ale „conflictului" între esență și aparență, între fond și formă, ca mecanism declanșator al rîsului.

Alt asemenea mecanism îl constituie *surpriza* comică, neașteptatul și insolitul ce-și fac loc în repre-

zentările plastice ale naivilor. Inversarea sau hipertrofierea proporțiilor și dimensiunilor firești ale obiectelor și ființelor reprezentate, anularea stupefiantă a unor proprietăți fizice pe care le știam implacabile (gravitatea, opacitatea majorității materialelor) sau afirmarea altora imposibile (ubicuitatea) (Fig. 63) etc., sînt folosite, desigur, nu în scopul de a ne amuza, ci pentru a aduce mai aproape de intenția și de adevărul viziunii naive transcripția ei plastică. Astfel, sînt mărite elementele semnificative din perspectiva motivului și neglijate, în opoziție cu orice logică optică, acele aspecte ori dimensiuni care în contextul viziunii de ansamblu dețin o importanță minoră. Dar șocul produs de contrazicerea neconflictuală a așteptărilor și deprinderilor noastre și constatarea că noua realitate astfel instituită rămîne totuși credibilă și prietenoasă, ba, uneori, chiar mai apropiată parcă, răscumpără „licențele“ existențiale ale naivilor printr-o notă generală de veselie, de amuzată revelație, ca atunci cînd, desprinzîndu-i-se brusc barba și mustățile false, moșneagul de pe scenă ni se dezvăluie a fi fost, în fapt, un copil deghizat.

Iată, de pildă, *Cocoșul* lui Ivan Rabuzin. Deși autorul l-a voit probabil înfricoșător, dîndu-i proporții gigantice (asemenea confratelui său din *Punguța cu doi bani*, după ce a înghițit cîteva cirezi de vite), nu reușește decît să ne facă să zîmbim de fanfaronada lui, țanțoș-belicoasă. După cum, peștele uriaș, zburînd prin aer, de două ori mai mare decît pescarul ce l-a tras afară din apă, — pictat de Ivan Generalić — pare parodia hîtră a exagerărilor din celebrele povești pescărești (Fig. 64). Absolvite de penitența gravitației, căruțele cu nuntași ale lui Ștefan Știrbu plutesc în aer alături de zmeiele sărbătorești înălțate de copii într-o lume feerică și veselă, ca

un chiot de elev intrat în vacanță. Dar, în reveriile lirice ale lui Ștefan Știrbu, nu numai gravitatea este suspendată, ci și opacitatea pereților, indiscreție optică ce ne face părtași la petrecerea veselă a unor nuntași sau a unei familii marcînd cu voie bună și cu paharul ridicat vreo sărbătoare sau eveniment familial. Atmosfera e destinsă, posturile amuzante, voioșia trecînd ușor și firesc din atmosfera tabloului în sufletul privitorului. Iar cînd culorile o iau razna, insinuîndu-se în obiecte anapoda și după o logică proprie, vacile devin roșii sau mov, caii albaștri ori verzi, pisicile portocalii, iar ramurile desfrunzite ale pădurii par a împrumuta auriul spicelor coapte. E o lume ireală și totuși familiară, apropiată, prinsă parcă în vîrtejul nebunesc al dansului dionisiac, eliberator de griji și generator de chiote ancestrale și cîntece vesele. O lume a convenției ce suspendă orice alte convenții, ca a bîlciului sau a circului, în atmosfera cărora redevenim copii, receptivi la glume și giumbușlucuri care în alt context ne-ar jena poate, dar care aici ne înseninează, făcîndu-ne să vedem în triplul salt mortal chintesența curajului, în dansul pe sîrmă ecuația echilibrului și în performanțele focii acrobate atestarea inteligenței universale. Și credem în adevărul și justețea acestei lumi, în pofida simplității și stîngăciilor ei evidente, cum credem în drama sau bucuria marionetei de lemn, deși vedem limpede sforile care o animă. O lume deci, în care umorul, veselia, voia bună și gluma sînt la ele acasă, pentru că exprimă seninătatea și optimismul originar al spiritului naiv.

Singurele forme ale comicului ce nu-și găsesc corespondent nici în umorul deliberat nici în cel spontan, involuntar al artei naive, sînt *sarcasmul* și *ironia satirică*, deoarece ele presupun detașarea

critică a subiectului de obiectul reprezentat, ceea ce ar contrazice identitatea de esență dintre spiritul naiv și universul de idealuri, simboluri și forme prin care se exprimă. Dezvăluindu-ne lumea sa miraculoasă artistul naiv nu este un comentator obiectiv al unei realități constatate în afara sa, ci se mărturisește pe sine. De unde și comuniunea totală între ideal și real, dintre esență și existență, comuniune ce protejează orizontul moral al universului naiv de fals sau inautenticitate, făcînd veghea critică de prisos.

5. LA ANTIPODUL KITSCH-ULUI

Una din cele mai frecvente și nedrepte acuzații ce i se aduc artei naive este aceea de a fi o formă de manifestare și de proliferare a kitsch-ului. Cum vom vedea însă, atît din punct de vedere motivațional, cît și ca structură antropologică și formală, arta naivă se situează la antipodul kitsch-ului, fapt ce va ieși în evidență de îndată ce vom analiza în paralel și la toate nivelurile amintite aceste două modalități de expresie plastică.
Confuzia dintre kitsch și pictura naivă nu este posibilă decît la o privire grăbită și superficială, și numai dintr-o perspectivă încețoșată de snobism și prejudecăți. E drept că unele elemente formale, dar mai ales tematice, nu însă dintre cele mai semnificative, ale artei naive se situează în vecinătatea notelor caracteristice ale kitsch-ului. Ba chiar, în unele din ipostazele sale degradate, inautentice, îi încalcă și teritoriul. Dar care edificiu artistic, oricît de respectabil, fie că e vorba de muzică simfonică, arhitectură sau pictură cultă nu a suportat, în subsolurile sale, invazia igrasioasă a kitsch-ului? Faptul

că direcții stilistice notorii, precum barocul sau rococo-ul, au plătit uneori tribut kitsch-ului, nu ne îndreptățește să le etichetăm drept modalități de expresie ale acestuia.

Adesea confuzia se naște în chiar sfera receptării, o parte a publicului kitsch întîmpinînd cu simpatie lucrările naivilor în a căror simplitate și firesc cred a recunoaște lipsa de gînd și comoditatea perceptivă cu care i-a obișnuit frecventarea surogatului artistic. Dar, o atitudine perceptivă reducționistă poate vulgariza opere dintre cele mai nobile. Eroare de adresă și de comportament, de care mulți contemporani ai lui Rousseau s-au făcut vinovați.

De vină pentru confuzia amintită mai sînt apoi chiar unii susținători necritici ai artei naive care, organizînd expoziții sau alcătuind albume și cataloage în baza unor criterii doar tipologice, nu și valorice, includ în ele cu o dăunătoare toleranță și lucrări ce au devenit producții de serie și marfă de consum, printr-o pierdere a autenticității și o lipsă de miză ce le transformă în dulcegării kitsch.

Să vedem totuși care ar fi acele cîteva elemente comune care permit, la prima vedere, o apropiere între kitsch și arta naivă. În primul rînd, faptul că ambele sînt mesaje estetice de „cod slab", ce reduc încărcătura lor semantică la semnificațiile explicite, fiind astfel de o *accesibilitate imediată* și necondiționată de vreo educație estetică anterioară. În al doilea rînd, faptul că tematic *ocolesc amîndouă zonele conflictuale, grave ale existenței,* fiindu-le străină dimensiunea ei tragică, de unde atmosfera programatic idilică din lucrările lor. În sfîrșit, faptul că în ambele cazuri poate fi evidențiată o anume *imaturitate tehnică, deficiențe de meșteșug,* ce le îndepărtează, pe fiecare în parte și în felul său, de canoanele și performanțele constitutive ale artei

culte. Dar aici se și opresc posibilele analogii, nici ele cu totul justificate, întrucît se referă la efecte asemănătoare datorate unor cauze diferite.

Să le analizăm în continuare, în paralel, spre a vedea ce le deosebește și să începem tocmai cu ceea ce părea că le apropie. În cazul kitsch-ului, sentimentalismul dulceag exprimă nu atmosfera afectivă a unui univers interior, ci o concesie și o capcană pentru a cîștiga sufragiile unei anumite categorii de public. Vrînd să lase impresia că poetizează proza vieții, kitsch-ul aplatizează și prozaizează în fapt poezia ei autentică. Prin aceasta, kitsch-ul înalță la rang de principiu existențial inautenticul și minciuna. În cazul său, *idealul mistifică realul*, îi tocește conflictele, înlocuindu-le cu o stare emoțională plăcută, împăcîndu-ne cu o lume cu care totul ne-ar îndemna să ne confruntăm. Pentru arta naivă, disimularea, inautenticul sînt din principiu excluse deoarece viziunea ei senină, idilică nu ne este prezentată drept realitate, ci ca o *alternativă* la ea. Este realitatea *lor*, a naivilor și e miraculoasă pentru că ei trăiesc în miracol. În cazul artistului naiv, *realul și idealul se suprapun*. Firescul său încă mai hotărnicește mitul. Născocirile sale sînt adevăratele lui „realități“, tabloul său este o confirmare a realului, așa cum există *în el*, și nu o transfigurare edulcorată și deci mistificată a celui obiectiv. Iar starea lui, așa cum ne-o comunică opera, este o stare de fericire chiar în registrul ei dramatic, deoarece exprimă sentimentul comuniunii sale armonioase cu lumea, din perspectiva căreia chiar moartea devine un rit sacru și necesar în alcătuirea armonioasă a lumii, calmă și senină reintegrare într-un ciclu cosmic. De aceea, voioșia pînzelor sale nu este o expresie de circumstanță, și nici zîmbetul profesional al balerinului menit să ascundă încrînce

narea efortului. Pe scurt, sub aspect *moral* (și motivațional) deosebirea dintre arta naivă și kitsch este deosebirea dintre adevăr și minciună, dintre autenticitate și fals, dintre spontaneitate și disimulare.
Dar prăpastia ce separă spiritul naiv de patologia estetică a kitsch-ului ni se va înfățișa și mai adîncă dacă le vom compara din punct de vedere ontologic și axiologic.

Sub aspect ontologic kitsch-ul este un *surogat* care, produs în cantitate de masă, are menirea să înlocuiască și să substituie creația artistică autentică. Dacă trăsătura fundamentală a artei naive este originalitatea, ineditul ei absolut și individualitatea inconfundabilă a fiecărei opere și a fiecărui artist, kitsch-ul trăiește din pastișă și copie, prin transferarea unor teme, motive sau chiar subiecte concrete din mediul conotativ, dens cultural, al marii arte în atmosfera rarefiată a filistinismului și comodităților subculturale. O enormă cantitate de cópii realizate din ipsos, după diferite sculpturi celebre, ori prin folosirea tehnicilor cromolitografiei, după diverse picturi, ne sînt prezentate drept „opere de artă“ cu pretenția de autenticitate. Reproducerea sau copia ajunge, manipulată astfel, să apară la fel de valoroasă ca și originalul. O adevărată tehnică a mistificării este utilizată în vederea convingerii publicului că el nu ar mai avea nevoie de un alt sistem de opere decît cel al reproducerilor oferite prin intermediul pieții de desfacere a kitsch-ului. Efectul cultural nociv al acestor cópii stă în faptul că, de cele mai multe ori, ele trădează și denaturează calitățile originalului. Sînt reținute, de obicei, doar aspectele exterioare ale unei compoziții — subiectul, anecdotica, precum și efectele cromatice superficiale, gesturile și atitudinile melodramatice — transpozabile în limbaj narativ.

Şi pentru artistul naiv arta consacrată constituie adesea model şi aspiraţie. Dar obligat să atingă aceste piscuri rîvnite pe cont propriu, el ajunge, datorită instinctului său creator, să descopere noi căi de acces, care, deşi îl poartă spre alte ţeluri decît cele urmărite iniţial, le egalează sau chiar le depăşesc prin intensitatea trăirii, prin sinceritate şi chiar prin ceea ce le deosebeşte. Astfel, arta naivă nu degradează şi nu denaturează, precum kitsch-ul, procedee sau teme ale artei culte, ci produce, conştient sau nu, alternative artistice la fel de viabile, ce îmbogăţesc şi diversifică repertoriul mijloacelor de expresie plastică. Deosebirea dintre ele este, în acest sens, deosebirea dintre creaţie şi imitaţie, dintre inspiraţie şi mimare.

Teritoriul operelor kitsch este un peisaj dezolant prin monotonie şi anonimat. El nu cunoaşte personalităţi distincte, identificabile stilistic şi nici performanţe memorabile şi recognoscibile. Motivele migrează cu modificări nesemnificative de la autor la autor, procedeele sînt şablonizate, folosite impersonal şi conformist, invenţia nu e dorită iar şocul emoţional înlocuit prin efecte formale şi cromatice pur senzoriale, cît mai extravagante. Şi sub acest aspect devine evidentă deosebirea organică dintre arta naivă şi kitsch: deosebirea dintre creaţie şi imitaţie, dintre descoperire şi reproducere, dintre inspiraţie şi mimare.

S-a spus adesea că, asemenea subiectelor de inspiraţie kitsch, şi arta naivă cedează uneori tentaţiilor licenţioase, seducţiei erotice. Într-un masiv catalog, menit să prezinte şi să comenteze expoziţia mondială de artă a naivilor, Oto Bihalji-Merin rezervă chiar o secţiune întreagă *Erosului naiv*.[35] Nimic mai potrivit pentru a demonstra, şi în această privinţă, divorţul dintre ingenuitatea spiritului naiv şi vul-

garitatea de principiu a kitsch-ului. Obscenitatea, s-a spus nu o dată, stă nu în nud, ci în ochiul care-l privește, în proiectarea propriei vulgarități asupra subiectului contemplat. Observație valabilă și pentru atitudinea receptorului față de operă. Impuritatea morală a unor spectatori poate pîngări, prin proiecție, o operă oricît de pură, făcînd din *David*-ul lui Michelangelo sau din *Venus* din Millo alcătuiri licențioase și transformînd orice nud într-un atac la pudoare. Pentru vechii greci, nudul reprezenta o formă firească de înfățișare a naturalității umane fiind celebrat ca atare. Spiritul naiv este singurul care și-a conservat această candoare contemplativă, văzînd în corpul omenesc o ipostază a armoniei și frumuseții naturale, integrabilă în peisaj la fel de firesc ca florile sau copacii. De aceea, nudul nu apare niciodată în contexte licențioase, în scene de budoar sau în atitudini provocatoare, cum îl întîlnim în kitsch-ul erotic. El se adresează nu instinctului nostru sexual, ci percepției estetice. Cîtă deosebire, de pildă, între nudurile viguroase ale lui Camille Bombois tratate fără pudice inhibiții, dar cu o spontaneitate a firescului natural, și lascivitatea convențională, voit insinuantă, a femeilor înfățișate de Gyorgy Stefula tolănite pe sofale somptuoase, într-o echivocă așteptare. Contextul și modul de tratare trec astfel pînzele ultimului de pe simezele artei naive, unde le mai găsim uneori, pe cele ale kitsch-ului convențional.

Tratarea naivă a nudului se deosebește și de cea a artei culte care, chiar în ipostazele ei clasice (vezi *Leda cu lebăda)* a acceptat, uneori, pînă și provocarea pornografiei, transgresată artistic. În vreme ce naivii încearcă să păstreze eroticul în limitele reprezentărilor morale existente, arta cultă a rupt toate zăgazurile, dînd curs, în forme cît mai acute,

mai provocatoare și mai violente tuturor temelor și simbolurilor sexuale pînă de curînd indezirabile și interzise oricărei arte respectabile. Naivii nu posedă nici nemijlocirea instinctuală a primitivilor și nici franchețea nevinovată a copiilor. Aparținînd, de regulă, lumii sătești sau cercurilor mic burgheze, naivii sînt legați de preceptele morale puritane, pentru care sexualitatea este un subiect tabu, suportabil doar estompat și încețoșat de convențiile tradiționale.

În epoca actuală, a orientării artistice deschise spre sexualitate și a formelor hiperrealiste de exprimare a ei, „arta erotică" a naivilor ni se pare expresia unei aproape pudice și infantile simbolistici sexuale. Incluse, cum am mai spus, în ordinea naturalului și implantate organic în peisaj, nudurile din pînzele lui Rousseau-Vameșul, Matiji Skurjeni sau Ondrej Streberl par a aparține mai degrabă regnului vegetal decît celui animal, pînă într-atît carnalitatea lor este estompată de o tratare aproape florală, pur decorativă, a corpului feminin. Femei, învăluite de un misterios fluid erotic, apar frecvent și în pictura lui Morris Hirshfield. O anume pudicitate spontană îl face să evite însă reprezentarea nudului altfel decît din spate sau din profil. O tînără fată, plasată cu spatele la noi, se contemplă goală într-o oglindă. Dar, împotriva oricărei legități a reflecției optice, imaginea din oglindă ne artă aceeași poziție, din spate, a fetei (Fig. 65). Fețele personajelor sale feminine rămîn impasibile, nici un sentiment nu le încălzește, expresia le e indiferentă, nici senzuală, nici provocatoare, nuditatea lor — neîntinată. Pictura sa ne evocă construcția ornamentală a miniaturilor persane, ca și bogăția curbelor proprie stilizărilor islamice.

Oricum, erotismul naivilor este filtrat estetic și moral, spre deosebire de cel gregar, pur instinctual al kitsch-ului; astfel că orice confuzie între ele pe baza așa-zisului numitor comun al senzualității licențioase nu poate fi decît dovada unei miopii intenționate.

Și în plan axiologic deosebirile de esență se mențin. Într-o ierahie a valorilor, kitsch-ul se prezintă ca *species mediocritas* prin excelență. Prostul gust, mediocritatea aspirațiilor, platitudinea rezolvărilor plastice, iată cîteva dintre coordonatele valorice între care poate fi localizat kitsch-ul. Dimpotrivă, gustul estetic al naivilor a moștenit siguranța și puritatea multiseculară proprii artei populare; aspirațiile sale, chiar dacă sînt ale omului simplu, nu sînt niciodată meschine, iar snobismul kitsch-ului cu pretenții îi rămîne necunoscut. În ceea ce privește realizarea artistică propriu-zisă, arta naivă ajunge în permanență la soluții plastice inedite, pline de o forță de expresie proaspătă și originală.

Sub aspect axiologic, kitsch-ul este calificat uneori și ca „valoare ratată“, ca „neputință sau deficiență de meșteșug“, ca „incapacitate tehnică“ și „slăbiciune artistică“. În multe cazuri, aceste caracterizări corespund produselor respective, dar ele nu sînt universal valabile. Pentru că, nu o dată, kitsch-ul face dovada unei virtuozități tehnice ridicate. Să ne gîndim la numeroasele marine sau peisaje montane — teme predilecte ale kitsch-ului — produse în serie, în care nu desenul, tușa sau armonizarea culorilor sînt deficitare, ci concepția de ansamblu, banalitatea și idilismul ieftin al viziunii. Ceea ce le lipsește este profunzimea și autenticitatea artistică. Tehnica naivului în schimb, ca a oricărui autodidact, este adesea în suferință, dar stîngăcia sa, expresie a unei insuficiente culturi plastice, nu es-

tompează dimensiunea spirituală, ineditul viziunii și profunzimea sentimentelor exprimate prin operă. Între abilitatea sterilă a kitsch-ului și emoționantele ezitări ale pictorului naiv, făcînd eforturi să ne comunice cu cît mai puține pierderi bogăția imagistică a universului său interior, orice sensibilitate nepervertită de ofensiva constantă a prostului gust va simți neîndoielnic dincotro bate arta.

6. PORTRETUL, ÎN OGLINDA NAIVITĂȚII

Arta naivă are de înfruntat încă multe prejudecăți. De altfel prejudecățile, ca și zvonurile, cresc pe solul necunoașterii. Impresia subiectivă, interpretarea viciată de preconcepție, se substituie informației obiective, dînd naștere unei imagini deformate a obiectului sau fenomenului în cauză. Una dintre aceste denaturări de esență, ce atribuie artei naive viciile kitsch-ului, am încercat s-o combatem în capitolul anterior.

O alta, la fel de gravă, contestă, oricît ar părea de paradoxal, însăși dimensiunea umanistă a picturii naive ca fiind un gen frivol, mai mult decorativ și exterior, incapabil să exploreze fizionomia individuală și să-i redea profunzimea spirituală. Astfel, după eseistul german Kurt Hiller „naivii nu sînt capabili să reprezinte figura umană și cine neglijează chipul, neglijează omul“.[36]

Lăsînd deoparte incorectitudinea de principiu a afirmației (ar însemna că peisajul sau natura statică sînt genuri ce trădează vocația umanistă a artei), ea este inexactă și în ceea ce privește raporturile picturii naive cu portretul sau autoportretul ca gen.

Deși nu predomină, acesta nu lipsește din repertoriul ei tematic, îmbogățind chiar istoria genului cu o interpretare proprie a figurii umane. Există, cu alte cuvinte, un „portret naiv“, așa cum există unul clasic, romantic, impresionist și cubist.

Desigur, punctele tari ale „portretului naiv“ nu sînt nici perfecta asemănare cu originalul (a cărui realizare ține însă mai mult de virtuozitatea artizanală a pictorului — fapt pentru care portretul a și fost recunoscut relativ tîrziu ca un gen autonom, de egală importanță cu altele, abia prin Van Dyck) și nici analiza psihologică. Dar aceste atribute lipsesc cu desăvîrșire și portretului cubist, de pildă, pe care nimeni nu-l contestă din această cauză. Hiller și-ar fi amendat probabil afirmația dacă ar fi răsfoit mai multe albume de artă naivă sau dacă ar fi vizitat măcar cîteva din marile expoziții colective organizate tot mai des în ultimele două decenii. Secțiuni întregi ale acestor expoziții au putut fi dedicate portretului, iar cunoscutul animator și exeget al artei naive, Rolf Italiander, a reunit în 1974 și apoi în 1981, în cadrul expozițiilor dedicate exclusiv picturii naive pe care le-a organizat la „Muzeul Rade“ din Hamburg, 47 și, respectiv, 60 de autoportrete aparținînd unora dintre cei mai cunoscuți naivi contemporani.

Apariția și manifestarea portretului ca gen coincide nu atît cu un stadiu anume de dezvoltare și maturievaluarea, o dată cu Renașterea, a *semnificației par*zare a tehnicilor de exprimare picturală, cît cu re*ticularului, individualului și concretului* în raport cu generalul, genericul și abstractul. Noua dimensiune a umanismului renascentist constă în conștientizarea și afirmarea individualității și unicității fiecărui membru al speciei umane. Nu mai este vorba acum de a reprezenta divinitatea prin om, sau omul prin

una din interpretările sale aleatoare și nici simbolul unei demnități sau ierarhii sociale (regalitate, papalitate etc.) ce absorbea și estompa în sine particularitățile întruchipării lor materiale (ca în mai toată pictura bizantină și îndeosebi în portretul votiv), ci de a celebra libertatea și demnitatea ființei umane proclamată teoretic de către Pico della Mirandola în discursul său *Despre demnitatea omului*. Și ele nu puteau fi probate decît prin libertatea si demnitatea individului, idee susținută cel mai bine în artă tocmai prin portret și autoportret. Artistul însuși dobîndea, în interiorul acestui gen, o libertate față de doctrine și canoane plastice pe care nu și-o putea manifesta în alte genuri, permițîndu-i să inoveze. O va face Dürer, care în fața modelului viu uită să mai respecte regulile. El știe că pentru a descifra fondul intim al modelului nici o cheie standardizată nu-i va fi de folos. De aceea, tensiunea ce emană din portretele și autoportretele sale este mult mai dramatică decît aceea care-i însuflețește compozițiile imaginare. Inovatori importanți ai artei portretului vor fi, în continuare, Hans Holbein, Lucas Cranach, Tițian și El Greco. Treptat, însă, apropiindu-se de timpurile moderne, arta portretului se canonizează și ea, pictorii lăsîndu-se absorbiți de probleme formale (ale revoluționării viziunii și tehnicilor plastice, în general) în detrimentul pasiunii de a observa. O dată cu transformarea noțiunii de tablou — care nu mai este conceput ca o redare iluzionistă a unui fragment desprins din natură, ci ca elaborare a unui produs al sensibilității pictorului —, portretul începe să fie contestat ca gen, reprezentanții săi nemaifiind considerați drept artiști adevărați, ci artizani ai unei „industrii a portretului". Deja la un mare pictor ca Ingres corelarea reprezentării figurative cu modelul e mai pu-

țin importantă decît dispunerea semnelor pe suport, finalitatea desenului și a compoziției, calitățile plastice ale operei precumpănind asupra identității presupuse a schiței cu modelul viu. Este vorba, în fond, de primatul interpretării asupra imitației, idee ce va genera și domina întreaga artă modernă. Disoluția genului portretistic debutează prin invadarea sa cu scene de gen și de subiect. Exprimarea psihologiei individuale nu mai reține în suficientă măsură interesul artistului spre a putea exprima finalitatea operei. Modelul viu e tratat ca un simplu manechin, ca un suport al imaginarului, în vederea exprimării unei activități care depășește cu mult redarea unei personalități individuale. Astfel, pentru Degas, de pildă, importantă e doar punerea în pagină. Dar se mai poate vorbi de portret atunci cînd figura individului nu mai este evocată de pictor spre a-i reda personalitatea, ci acesta îi reproduce fizionomia și gesturile în vederea afirmării unor valori total detașate de persoana în cauză? Ca, de pildă, obsesia surprinderii plastice a mișcării și a calității mediului ambiant, ce exprimă stilul particular al impresionismului. Renoir sau Manet tratează și ei figura individuală a modelului doar ca un suport al propriei lor imaginații și nu ca pe un obiect capabil de un transfer direct pe pînză. Chiar și Van Gogh, deși îl putem considera singurul pictor ce a configurat istoria unui destin printr-o serie de autoportrete, nu poate fi nici el considerat un portretist, în sensul tradițional al cuvîntului. Iar apoi Cézanne și Gauguin contribuie la nimicirea definitivă a ideilor pe care se bazase, timp de secole, forma portretului. Cézanne nu-și mai observă modelul spre a-i face propriu-zis portretul, ci pentru că-i oferă suportul fenomenologic necesar ca punct de plecare pentru construirea sistemului formal ce-l re-

prezintă. Prin opera lui Cézanne, noțiunea de personalitate este definitiv transferată din domeniul percepției în cel al activității spirituale a pictorului, respectiv în efortul de a pune ordine în cîmpul mobil al percepțiilor. Figura omenească este, astfel, concepută doar ca un ansamblu de suprafețe și de linii situate în spațiu, în profunzime, sub o anumită lumină, asemeni unui munte sau unui coș cu mere. Prin aceasta, însă, arta portretului intră într-o criză fatidică. Nu orice reprezentare a figurii umane este un portret, ca, de pildă, atunci cînd ea este folosită doar ca pretext al unei speculații plastice și încetează a mai fi centrul introspecției și construcției plastice. Căci, așa cum observă Pierre Francastel, „nu mai avem de-a face cu un portret atunci cînd un artist utilizează trăsăturile feței umane numai pentru a le introduce într-o compoziție care are pentru el altă finalitate, ci numai atunci cînd pentru artist finalitatea reală a operei realizate este aceea de a ne face să fim interesați de figura modelului în sine. Or, niciodată un Matisse sau un Picasso nu se străduiesc să ne atragă atenția asupra personalității modelului lor. Ei nu fac decît să-l insereze în rețeaua complexă a activității lor imaginare. În univers există făpturi vii, ființe omenești, iar artistul nu vede nici o rațiune de a le elimina din cîmpul observației sale. Dar procedînd astfel le atribuie un asemenea caracter de generalitate, le tratează în asemenea măsură ca pe niște episoade ale aventurii sale vizuale, încît nu mai este cîtuși de puțin cu putință să mai vorbim aici de portret“.[37]

Așadar, portretul poate rezulta doar atunci cînd, în mod deliberat, artistul pune între paranteze interesul pe care-l resimte pentru propriile sale percepții, urmînd de a ne face sesizabilă aparența unei

alte individualități decît a sa. Noțiunea de portret implică luarea în considerare a celuilalt. Cum, însă, în epoca noastră unicitatea persoanei se estompează prin masificare și uniformizare, prin pierderea sa în ansambluri anonime și serii concepute statistic, era firesc să consemnăm, nu numai în plan estetic, ci și sociologic, regresul acestui gen cu îndelungată tradiție în istoria artei.

Am invocat acest succint și fatalmente schematic excurs istoric asupra portretului spre a putea pune mai limpede în valoare originalitatea și semnificația portretului naiv pentru arta contemporană. Situată în afara curentelor, fluctuațiilor și modelor pe care le-a cunoscut arta profesionistă, pictura naivă, în general, și portretul ei, în special, au putut conserva principalii invarianți tipologici ai genului, adăugînd acestui *pattern* schematic dimensiuni spirituale și soluții plastice noi, capabile să manifeste o influență revigoratoare asupra artei contemporane. Sinceritatea viziunii ingenue face transparente văluri pe care alți artiști, subminați de un exces de reflecție, de o imagine preconcepută de propriul intelect, nu le pot înlătura nu numai de pe chipul celuilalt, dar uneori nici de pe propriul chip. Dar *autodezvăluirea* este pentru naiv un procedeu firesc, ce asigură autenticitatea și profunzimea emoțională a întregii sale arte.

Prin portretele și autoportretele sale, arta naivă se diferențiază încă o dată de arta primitivă și de cea infantilă. Arta primitivă nu cunoaște individul ca purtător al unor proprietăți unice și distincte. Arta epocilor timpurii și cea a tuturor culturilor primitive vizează tipul, specia, genul. Individualizarea începe să se manifeste în artă abia mult mai tîrziu, prin preocuparea pentru portret și autoportret.

Aceleași motive care în plan filogenetic fac ca portretul să nu poată apărea în perioada primitivă a omenirii explică, în plan ontogenetic, absența portretului în preocupările artistice ale vîrstei infantile. Ca și primitivul, copilul nu are încă conștiința eului, a propriei individualități și nici pe cea a celorlalți. Autoportretul este, așadar, un rezultat tîrziu al evoluției artistice, pe de o parte, și al dezvoltării psihice a individului, pe de alta.

Deci, în ceea ce-l privește pe artistul naiv, *intenția de portret* există, ca și atitudinea existențială necesară, adică deschiderea spre ceilalți, intenția de a face din redarea personalității lor principala finalitate a tabloului. Și chiar dacă, de cele mai multe ori, o tehnică deficitară îi împiedică să confere fizionomiilor trăsăturile caracteristice care să le facă ușor recognoscibile sau să exprime plastic finele nuanțe de expresie ce înscriu pe chip harta interiorității, portretele lor reușesc să definească destul de exact personalitatea modelului prin plasarea lui într-un context semnificativ. În cazul pictorilor naivi, se verifică pe de-a-ntregul justețea afirmației lui Johan Georg Hamann: „În accesorii se oglindește cel mai limpede tipul unui caracter". Ca și cum, pictorul naiv ar fi reinventat, pe cont propriu, o variantă sui-generis a portretului de aparat, în care modelul nu mai este înfățișat doar în exercițiul funcțiilor sale, ci, prin dimensiunea auxiliară a compoziției, în intimitatea obiectelor ce-i reflectă obiceiurile, pasiunile, hobby-urile și, uneori, profesia. Făcînd „portretul unui grădinar", André Bauchant se înfățișează de fapt pe sine și pasiunea lui pentru flori, plasîndu-și personajul în mijlocul unui cîmp de flori exotice și pe fundalul unui parc cu copaci și apă curgătoare consemnînd, de asemenea, marea lui dragoste pentru natură.

Sau iată-l, de pildă, pe Ivan Generalić înfățișîndu-ni-se în mijlocul mediului său cotidian, pe care l-a intitulat *Atelierul meu:* hambarul, o fîntînă cu cumpănă și în fundal casele miniaturale, ca dintr-un joc de cuburi, cu turnul bisericii din Hlebine. În fața șevaletului pictorul privește indecis în jur, căutînd parcă un subiect pentru pînza neîncepută. Peste umăr îl chibițează un cocoș, în vreme ce restul animalelor domestice îl înconjoară așteptînd răbdătoare să fie și ele portretizate: vaca roșiatică, porcul de culoarea grafitului, gîștele bălăcindu-se într-o băltoacă. Pentru cei ce-l cunosc doar pe omul Generalić, poate va fi greu să-i identifice fizionomia în personajul pictorului; pentru cei care-i cunosc însă pictura, recunoașterea e simplă, căci imaginile colaterale ale acestui „autoportret“ rețin inventarul esențial, definitoriu, al ființelor și tipului de peisaj ce revin, aproape obsedant, în majoritatea tablourilor sale. Un exemplu tipic de caracterizare a personajului prin context îl constituie și foarte ingeniosul autoportret pe care și l-a compus tehnicianul dentar Vladimir Bedeković. Întrucît dinții constituie baza activității sale profesionale, el se imaginează plutind pe o proteză dentară în oceanul vieții. (Fig. 66). Sofia Erkens din Krefeld, casnică și soție a unui negustor de antichități, aduce în tabloul său atmosfera unei odăi saturate de obiecte de artă, în vreme ce ea însăși ne privește din imaginea reflectată în oglindă. Iar juristul pensionar din Pitești Ștefan Debreczeni ne mărturisește într-un expresiv *Autoportret cu trofee* faptul că hobby-ul său n-a fost numai pictura, ci și vînătoarea.

Destule autoportrete ale naivilor rețin însă, în expresia plastică a figurii, suficiente trăsături menite să individualizeze și chiar să definească personali-

tatea autorului. Nu e de mirare, deci, că în marile cataloage dedicate picturii naive, la secțiunile biografice, rezervate prezentării fiecărui artist în parte, editorii au preferat, de multe ori, în locul stereotipei fotografii obișnuite, publicarea cîte unui autoportret. Mai puțin riguroase, poate sub aspectul asemănării „fotografice“, ele ne comunică însă cu mai multă căldură și emoție haloul indescriptibil al personalității respective. Csontváry, Louis Debattre, Frenjs Filipović, Houtman, John Kane, Dominique Largu, Orneore Metelli, Nikifor, Henri Rousseau, Adalbert Trillhause sau Mirko Virius, ca să-i numesc numai pe cei mai cunoscuți, ne sînt prezentați așa cum s-au văzut și ni s-au înfățișat ei înșiși.

În ce privește portretul propriu-zis, adică imaginea altuia reflectată în propria subiectivitate, apariția fotografiei pare să nu fi inhibat cu nimic dorința pictorului naiv de a-și fixa impresiile și observațiile despre ceilalți prin harul propriei mîini. Oricît de stîngace, de imperfecte, sub aspectul tehnic al execuției, aceste portrete ne comunică totuși ceva ce nici cel mai sofisticat aparat fotografic nu poate surprinde și reda: emoția comunicării, sinceritatea atitudinii și căldura omagiului implicat de actul portretizării. Căci, pentru naiv, a picta chipul cuiva nu înseamnă a reproduce, ci a celebra. Admirația pictorilor naivi contemporani pentru un predecesor ca Rousseau-Vameșul a generat numeroase portrete alegorice ce-l înfățișează pe acesta înconjurat de muze, de confrați celebri sau, cum sună titlul unei asemenea pînze, semnată de René Rimbert, *Vameșul Rousseau în drum spre glorie și spre lumea de apoi.*

Într-o epocă de declin a genului portretistic, a cărui funcție documentară și de efect propagandistic

a fost preluată de fotografie, film sau televiziune, arta naivă circumscrie o rezervație ce asigură nu numai conservarea unora dintre trăsăturile sale definitorii, dar chiar și o resurecție și îmbogățire a artei portretului. Astfel, portretele și autoportretele lui Rousseau-Vameșul au exercitat asupra artei culte a vremii sale o influență asemănătoare cu cea a sculptorilor primitivi din Africa și Polinezia. Mesajul mijlocit de tablourile sale a putut fi receptat cu ușurință deoarece venea într-o perioadă în care începuse să se manifeste ruptura cu tradiția unei virtuozități sterile, golite de conținut. Soluțiile plastice configurate inconștient de Rousseau veneau în întîmpinarea căutărilor și experimentelor artistice ale epocii.

În pofida asemănării lor, uneori uimitoare, cu modelul, chipurile pictate de Rousseau înfățișează nu atît persoane, cît personificări ale reprezentărilor sale. Nu doar dimensiunea vizibilului perceput, ci și cea conceptuală, știută, își găsește expresia în ele. Dacă privim mai des și mai îndelung fețele pe care le-a pictat Vameșul, vom recunoaște intuitiva lui forță empatică, capabilă să confere rigidității și imobilității lor o existență magică. Gestul, mișcarea sînt substituite la el prin calmul atemporalității. Pietrificate parcă, dar nu neînsuflețite, buzele încearcă să învețe vibrația surîsului. Un alt „clasic“, Louis Vivin, își portretizează tatăl cu o expresie rigidă în priviri și cu o încremenire nefirească a mîinilor împreunate și a corpului șezînd. Aflăm, dintr-o însemnare, că l-a pictat din memorie, ca omagiu, după moartea acestuia. Să fie acesta efectul inconștient al sentimentului morții asociat cu imaginea tatălui? Oricum, spre a mai diminua cumva imobilitatea statuară a bătrînului, Vivin îl plasează pe fundalul unui paravan înflorat. Fața

este, ca adesea la naivi, supradimensionată. Poate și pentru că doar prin ea mai poate reînsufleți corpul abandonat parcă neființei.

Portretele naivilor sînt deosebit de edificatoare, deoarece prin simplitatea și claritatea lor, prin franchețea lor copilărească ne facilitează o mult mai densă imagine a subiectului și o întrezărire a feței sale ascunse. Comparînd un portret de André Bauchant sau Camille Bombois cu cele datorate unui Nikifor (Fig. 67), Max Raffael sau Vasile Filip se va evidenția de îndată polaritatea personalității și modalității lor artistice.

Fără complexe și fără inhibiții de puritate stilistică, pictorul naiv recurge, succesiv sau concomitent, combinîndu-le, la schemele atitudinale ale mai tuturor formulelor tradiționale ale portretului: de la formula „modernă“ a portretului în picioare, ce renunță la plasarea modelului ca axă de simetrie a tabloului, plasîndu-l excentric (inovație a secolului al XVII-lea), pînă la portretul de aparat, portretul din „trei sferturi“ sau portretul „bust“. Iar tratarea bonom-amuzată a subiectului alternează cu reculegerea reverențioasă sau cu aura solemnității, cînd portretul se vrea un omagiu. Frumusețea fascinantă a unui chip (vezi portretul Sophiei Loren de Iosip Generalić, Fig. 68) îl atrage și îl incită pe artistul naiv în aceeași măsură ca tragismul unei existențe sau ravagiile vîrstei înscrise în dramatismul figurii (*Cerșetorul* de Mirko Virius, *Țiganul* de Martin Mehekek sau *Bătrîn din Lika* de Nikola Kovacević). Extraordinarul portret al unei bătrîne, intitulat *Toamna* și datorat lui Ion Gh. Grigorescu din Cîmpulung-Muscel, poate figura cu cinste în orice galerie dedicată expresivității chipului uman. Modelul, o bătrînă profesoară, ne e înfățișat cu o față descompusă de trecerea

timpului, într-o ținută de duminică, de parcă pictorul ar fi surprins-o în timpul unei vizite. Rigiditatea ținutei este cea pe care mulți bătrîni o afișează ca un suport al demnității, iar ploaia de frunze arămii ce o învăluie are menirea de a sublinia metaforic ideea încheierii unui ciclu de viață, vegetal ca și uman (Fig. 69). *Tînără fată în roșu*, portret pictat în 1967 de maramureșeanul Vasile Filip, are o fermitate a liniei și o simplitate clasică ce conferă chipului o expresie de noblețe calmă și siguranță de sine, precum liniștea de pe suprafața apelor adînci (Fig. 70).

Ar putea servi toate aceste portrete și autoportrete ale naivilor drept surse de identificare sau drept mărturii documentare despre *anume persoane* a căror fizionomie, memoria unei familii, a unei națiuni sau a unei culturi dorește să o imortalizeze? În prea puțină măsură și numai accidental. Căci finalitatea și funcția cognitivă a reprezentării chipului uman în pictura naivă este alta decît cea a portretului tradițional din arta cultă.

În dorința de a se înțelege pe sine, ca individualitate, dar și ca ființă generică, artistului i se oferă două posibilități: de a explora ceea ce este unic în fiece individ — subiectivitatea sa, sau de a încerca să pună în lumină ceea ce este comun tuturor indivizilor — umanitatea lor. Mărturia pictorului naiv pare să slujească mai ales celei de a doua alternative. De aceea, *adevărul* portretelor sale nu decurge din corespondența cu expresia fizionomică (tranzitorie și aleatoare) a modelului, ci din certificarea apartenenței sale generice. Ne simțim apropiați și legați sufletește de personajele ce defilează în fața noastră, ca pe un ecran infinit, în portretistica naivilor. Pentru că umanitatea lor este în expresia ei plastică, oricît de stîngace și șovăitoare,

credibilă și autentică. Credem, sîntem convinși că acești oameni există sau au existat și ne simțim cofraterni cu ei, deși nu i-am întîlnit niciodată. Și ne emoționează pentru că vedem în ei expresia intuitivă a infinității umane, acea cascadă permanentă din care facem și noi parte și care în curgerea ei neîncetată transformă clipa unicității noastre în eternitate. O revelație ce presupune victoria modestiei ingenue asupra orgoliului individualist.

Motivația

Nici o manifestare artistică durabilă, vădind constanță stilistică și continuitate nu poate fi un fenomen aleatoriu, accidental. Ea își are motivația fie în dinamica internă a artei, fie în climatul socio-cultural de ansamblu și în „orizontul de așteptare“ al publicului. Sau în ambele. Și chiar dacă interesul și preocuparea pentru ea devin la un moment dat modă, nu înseamnă că fenomenul însuși este la rîndul său emanația unei mode. Ar însemna să confundăm reverberația ecoului cu emisia sonoră ce l-a provocat.

Nici arta naivă nu este efulgurația trecătoare a unei mode. Ea răspunde unor trebuințe spirituale perene, unei atitudini estetice specifice și unor forme de exteriorizare prin artă, ce o motivează total, conferind apariției și mai ales dăinuirii ei un caracter de necesitate. Este ceea ce vom încerca să demonstrăm urmărind *motivația ei în sfera creației.* Dar nici marele ei succes de public sau atenția din ce în ce mai largă de care se bucură în ultima vreme din partea esteticienilor, istoricilor și sociologilor artei nu este expresia unui interes efemer, răspunsul mimetic dat unor preocupări mondene pentru un fenomen „exotic“, formă a unui snobism

pe dos. Așa cum existența artistului naiv și a creației sale sînt emanația unor dimensiuni și trebuințe afective ale omului contemporan, și interesul publicului pentru această artă izvorăște din aceleași străfunduri, prea îndelung ignorate, ale sensibilității ingenue. O cauzalitate ce va fi pusă în evidență urmărind *motivațiile din sfera receptării.*

1. MOTIVAȚIA ÎN SFERA CREAȚIEI

Viziunea artistică naivă și mijloacele de expresie corespunzătoare ei au o vechime ce îngreunează stabilirea cu exactitate a momentului cînd s-a desprins din sincretismul atitudinii estetice globale a omului față de realitate, individualizîndu-se și diferențiindu-se de alte tipuri de manifestare a creativității în artă. Căci motivația ei originară este, cum am mai arătat, de sorginte spirituală și corespunde unuia din principalii invarianți ai naturii umane: ingenuitatea.

Cu toate acestea ea este considerată de mulți cercetători ca o invenție a secolului XX. O „invenție", hotărît nu e, căci exista demult! *O re-descoperire* da, și nu întîmplător. Deoarece atît statutul socio-cultural al artei moderne, cît și o anumită criză manifestă la nivelul conștiinței estetice reprezentau condiții favorabile pentru sesizarea și recunoașterea semnificației benefice, revigoratoare a breșei deschise de primitivitatea arhaică și spontaneitatea naivă în arta modernă. Ele aduceau un suflu de autenticitate și simplitate primordială ca reacție la o artă dominată de virtuozitatea tehnică, de disoluția formei și de abstracționism. Perturbarea unității culturale și stilistice în cadrul societății moderne, ce corespundea sciziunii din con-

știință, a dus la agitația, disoluția și dezmembrarea normelor fundamentale, mijlocite prin tradiție. Dominația din ce în ce mai cuprinzătoare a omului asupra forțelor naturii în condițiile scoaterii „progresului" științific de sub controlul imperativelor morale și a utilizării lui în scopuri adesea subumane, mutarea centrului de interese și preocupări aproape exclusiv în domeniul pragmatismului tehnologic și sărăcirea corespunzătoare a potențialului psihic de cunoaștere și dominare a sinelui au orientat din nou atenția artei spre formele timpurii ale prelogicului și intuitivului și spre formele tîrzii ale neoprimitivilor. Într-o epocă de înstrăinare a individualității omului și lucrurilor, viziunea naivilor refăcea dialogul și comuniunea dintre om și obiect, dintre eu și lume.

Plasată în afara convulsiilor și tranzițiilor stilistice ale artei moderne, arta naivă se dezvoltă sub impulsul unor legi proprii. Ea nu este o artă opusă celei moderne, ci, în ipostaza ei actuală, o parte de mult ignorată a acesteia.

Din ce în ce mai mulți oameni încearcă să se regăsească și să-și conserve individualitatea într-o lume dominată de tehnologii și modalități de producție anonimizate, refugiindu-se în universul compensativ și consolator al artei naive, la lărgirea și îmbogățirea căruia contribuie punîndu-și în valoare propria sensibilitate și imaginație, rămase de regulă nesolicitate și nefructificate în activitatea lor profesională ori socială de zi cu zi.

Așa cum aburul auriu al toamnei coboară de la munte spre dealuri, învăluind apoi întreg cuprinsul așezărilor de la șes, lumina mirifică din sufletul și pînzele naivilor coboară dinspre sate cuprinzînd orașele și pe tot mai numeroși dintre locuitorii lor, meseriași, funcționari, gospodine sau

pensionari, înnobilîndu-le duminicile și clipele de răgaz cu o pasiune și o îndeletnicire ce-i fac să se simtă liberi și importanți. „Pictura de duminică“ începe astfel tot mai mult să devină o mișcare de masă, iar dincolo de valoarea ei estetică, semnificația sa socială, psihologică și terapeutică nu trebuie subapreciată.

Dacă în trecut, în izolarea și anonimatul lor, pictorii naivi descopereau drumul spre artă și modalitatea de expresie ce-i caracterizează în mod spontan și pe cont propriu, astăzi proliferarea artei naive are loc, mai ales, prin *contaminare*.

Cînd, în condițiile amintite, la începutul acestui secol, prin intermediul artei africane și a celei din Oceania au fost căutate și descoperite posibilități plastice noi, o interpretare a realității din care fac parte visul și idolul, arta naivă intra în atenția și conștiința criticilor și negustorilor de artă. Expozițiile, tot mai numeroase, care au urmat, întîi din opera „clasicilor“ genului, apoi din reprezentanți ai artei naive de pe toate meridianele, cataloagele, albumele, reportajele și articolele din revistele de mare tiraj în care era prezentată și popularizată această artă au făcut ca din ce în ce mai mulți oameni să conștientizeze posibila lor afinitate cu o modalitate de exteriorizare artistică pe care pînă atunci nu o bănuiau și să-și recunoască apartenența la tipologia spirituală și afectivă a ingenuității naive.

O mare parte a artei naive contemporane s-a născut, astfel, direct sub influența artei naive existente, inspirată de ea, ca o prelungire și o diversificare a ei. Venind pentru prima dată în contact direct cu arta naivă, prin intermediul expozițiilor sau albumelor, mulți își vor fi spus: „așa simt și eu, în felul acesta aș putea încerca să pictez și

eu". Și astfel fostul sătean de ieri, devenit între timp orășean și exclusiv „consumator" de artă, va fi întrezărit în „pictura de duminică" posibilitatea reactivării și reorientării sensibilității și creativității sale artistice, manifeste altădată în contextul artei populare și a folclorului, dar intrată în reflux și conservată doar ca o stare potențială în condițiile asimilării prin intermediul mass-mediei a culturii citadine și ale lipsei sale de orientare într-un sistem de criterii și de valori noi pentru el. Ajungem astfel la una din principalele motivații socio-culturale ale proliferării fără pecedent a creației artistice naive în zilele noastre: reorientarea și absorbirea disponibilităților creatoare ale unei mari părți a populației, intrate în criză prin restrîngerea ariei de manifestare și influență a folclorului.

Creativitatea maselor între folclor și arta naivă. Relativa restrîngere a expresiei folclorice, ca formă specifică a creației populare prezente, este un fenomen observat și consemnat astăzi în toată lumea. Etnografii, folcloriștii și sociologii sînt unanimi în constatarea că în toate țările dezvoltate și în măsură din ce în ce mai mare și în cele în curs de dezvoltare, unde ponderea populației rurale descrește în favoarea celei urbane, aria creației folclorice se restrînge ireversibil. Dispariția treptată a artei populare în țările industrializate nu este numai rezultatul ultim al unui proces de dezvoltare tehnică, ci și scena finală a unui complex proces social-istoric. Deși mai puțin evident încă, fenomenul este propriu și climatului spiritual-cultural al țării noastre. Mai puțin evident — deoarece în contextul multiplelor forme ale stimulării mișcării artistice de masă, *spectacolul* folcloric, sub formă expozițională (ceramică, port, țesături etc.) sau de

reprezentație (cîntec și dans) este, paradoxal, mai prezent și mai numeros pe *scene și în muzee* decît oricînd înainte. Acest aspect maschează faptul că, în marea lor majoritate, toate manifestările respective nu sînt decît forme de *preluare și interpretare* contemporană a unor creații *din trecut*. Adaptarea unor forme și conținuturi tradiționale la idealuri și experiențe sociale noi, dar mai cu seamă pastișele, degenerînd în serializare și contrafacere artizanală, sînt astăzi ipostazele cele mai întîlnite ale folclorului. De aici și ades semnalatele cazuri de poluare și vulgarizare a unui univers stilistic, caracterizat la origine prin armonie, simplitate și un desăvîrșit bun gust.

Arta populară este produsul unei continuități istorice moștenite iar nu emanația unui gust individual și al unei inventivități libere de orice constrîngeri. Ea se bazează pe omogenitatea valorică a datinilor, convențiilor și tradițiilor. Și persistă atît cît dăinuie comunitatea sătească unitară sub aspect social și psihic, de unde și caracterul anonim și colectiv (ca expresie a unui simțămînt unanim împărtășit) al producției sale artistice. În condițiile civilizației moderne vechile structuri sociale sătești se dizolvă. Arta populară și folclorul își pierd conținutul specific, originar și se transformă în coaja decorativă a unui miez pierdut, în producția serializată a unor obiecte de masă pentru consumul turistic.

Concluzia ce se impune este aceea că, sub aspectul *creației originale*, actuale, folclorul încetează de regulă să mai fie expresia nevoilor și sensibilității estetice a maselor. Constatăm prin aceasta un fenomen istoricește condiționat, ale cărui cauze complexe de ordin psihic, cultural și socio-economic nu ne propunem să le analizăm aici. Vom men-

ţiona doar că ele ţin de ritmul rapid al urbanizării şi modernizării universului rural, de mecanizarea şi industrializarea agriculturii, de modelele culturale noi ce se impun cu acest prilej prin intermediul mijloacelor moderne ale comunicării de masă.

Ştergerea diferenţei dintre sat şi oraş nu se limitează numai la sistematizarea localităţilor şi creşterea confortului locuinţelor, nici la progresiva mecanizare şi industrializare a muncii agricole, ci vizează în aceeaşi măsură asimilarea unor moduri de existenţă spirituală şi a unor necesităţi culturale, proprii civilizaţiei urbane moderne ce duc la dizolvarea vechiului stil de viaţă patriarhal-contemplativ. E firesc ca în aceste condiţii creaţia folclorică, *anonimă*, şi dînd expresie unui stil prin excelenţă *colectiv* — ca să amintim doar cîteva dintre caracteristicile tipologiei sale estetice — să nu mai satisfacă necesităţile de *individualizare* şi *autoexprimare prin artă* ale unor personalităţi în plin proces de afirmare şi dezvoltare multilaterală. Iar prezenţa susţinută a folclorului pe scene şi în expoziţii, în emisiunile de radio şi televiziune, nu mai are în primul rînd semnificaţia unei creaţii *actuale* şi autentice a maselor, ci se înscrie mai mult în activitatea de *conservare şi valorificare* a tezaurului tradiţional de simţire şi frumos al spiritualităţii româneşti.

Diferenţa aceasta, mutarea accentului de pe creaţia originală pe interpretarea şi tezaurizarea folclorului, se cere bine înţeleasă deoarece ea permite sesizarea şi explicarea motivelor psiho-sociale, *compensative*, ale proliferării fără precedent a creaţiei artistice naive în lumea contemporană, în genere, şi în ţara noastră în mod special. Pentru că un cadru organizatoric stimulativ precum cel asigurat de Festi-

valul Național „Cîntarea României" reprezintă nu cauza amintitei proliferări — cum se mai afirmă adesea — ci *consecința* acestei stări de fapt, răspunsul organizatoric al unei politici culturale sensibile și receptive la mutațiile din sfera manifestărilor și nevoilor estetice ale maselor, cărora caută să le asigure condiții optime de exprimare.

În ultimele decenii am asistat la transmutarea unei mari părți a populației din mediul rural în cel urban, fenomen cu ample consecințe în planul mutațiilor culturale spirituale. Țăranul de ieri devine muncitor industrial, apoi inginer, ceea ce nu înseamnă însă că disponibilitatea sa artistică ce-și găsea expresie în doina ivită din fluier, în măiastra încrustare a blidului, căucului sau lingurii de lemn ori în inventivitatea neîngrădită a motivelor de pe ii, fote și pieptare se stinge. Numai că *ia alte forme*, corespunzătoare noii pregătiri culturale a individului și noilor sale necesități de autoafirmare: pictura „de duminică", muzica, literatura, teatrul etc. Forța spirituală anonimă, ce se manifestă prin intermediul artei populare, trăiește mai departe în subteran și, în condițiile în care colectivitatea originară se destramă, năzuiește la o reîntrupare individuală. Arta populară pe cale de disoluție se revarsă în apele tot mai cuprinzătoare ale creației de amatori. Ultimele iradiații ale unei expresii colective și originare se asociază cu instinctul ludic atemporal și cu ingenua vocație formativă ce dăinuie dintotdeauna în om, îmbogățind tipologia estetică a artei naive cu noi forme sui generis.

Fondul constant de sensibilitate estetică, de disponibilitate creatoare a poporului nostru este un dat psiho-social, istoricește condiționat și nu rezultatul unor măsuri organizatorice exterioare, oricît de stimulative. El există ca atare, chiar dacă-și caută —

cum am văzut — forme de expresie noi, corespunzătoare schimbărilor consemnate în viața spiritual-culturală și artistică a societății. Clarviziunea și justețea indicațiilor ce au dus la organizarea Festivalului Național „Cîntarea României" constau tocmai în sesizarea acestor mutații, în sesizarea marii și permanentei disponibilități creatoare a maselor, ce nu mai încăpea doar în formele tradiționale ale folclorului și care se cerea canalizată spre modalități contemporane, de o sporită eficiență creatoare și audiență de public.

Așadar, teza pe care am dorit s-o argumentăm prin considerațiile de mai sus este aceea că *bogata activitate a artiștilor amatori, și în paralel cu ei a artiștilor naivi, de la orașe și sate, a preluat astăzi în cea mai mare parte funcția estetică pe care folclorul o îndeplinea în raport cu sensibilitatea artistică, imaginația și disponibilitatea creatoare a maselor*. De aici importanța deosebită pe care acest tip de activitate creatoare o deține ca factor stimulativ deosebit de eficient în procesul dezvoltării multilaterale a personalității.

Alt impuls existențial, ce a adus de astă dată largi pături ale populației citadine (mici funcționari, muncitori, casnice, pensionari) în zona de atracție a creației naive, este din ce în ce mai accentuata nevoie de *participare și de individualizare*, imperativ în mult prea mică măsură satisfăcut prin activitățile de producție ori de viață cotidiană ale omului contemporan. Și totodată de manifestare plenară a disponibilităților sale afective, amenințate, de asemenea, cu anchilozarea prin nesolicitare constantă.

De la contemplare la creație. Componenta emoțională joacă un rol deosebit de important în dezvoltarea armonioasă a personalității. Exersarea afectivi-

tății prin intermediul contactului susținut cu arta deține o funcție vitală, indispensabilă menținerii echilibrului spiritual al omului contemporan pentru că, parafrazînd lucidul avertisment adresat de Goya contemporanilor săi, putem spune azi că nu numai somnul rațiunii ci și letargia afectivității naște monștri. Monștri ai omuciderii cu sînge rece, ai supunerii oarbe față de orice destin, ai dogmatismului scientist sau ai nepăsării față de agonia naturii. Acest „somn al afectivității" este pericolul principal ce-l pîndește pe omul secolului XX, căruia activitatea profesională îi solicită — datorită gradului din ce în ce mai înalt de tehnicizare, automatizare și abstractizare a mai tuturor sferelor de activitate productivă — aproape exclusiv rațiunea, și aceasta într-un mod neutru, anonim. Dar această exercitare exclusivă a laturii rațional-logice a ființei umane constituie una din principalele surse de unidimensionalizare și, deci, de sărăcire a personalității. Pentru că omul nu este numai raționalitate ci și afectivitate, el este bidimensional, iar funcția formativ-compensativă a artei, în contextul civilizației contemporane constă tocmai în aceea că reprezintă una din principalele modalități de conservare a acestei bidimensionalități.

În acest sens ni se pare de un optimism absolutizant opinia celor ce consideră exclusiv drept un cîștig faptul că, atît țăranii, deveniți orășeni, cît și locuitorii actuali ai satelor se transformă din ce în ce mai mult în public constant al artei, în cei ce contemplă și se bucură neîngrădit de tezaurul artei universale și naționale.

Desigur, această creștere a publicului real al artei este un fenomen sociologic și cultural pozitiv în orice condiții. Nu trebuie neglijată totuși consecința, în alt plan, a acestei situații, și anume faptul

că un contact al majorității oamenilor cu arta *doar* în calitate de public, de contemplator al operei, în cadrul procesului de receptare estetică, pare insuficient pentru ca arta să-și poată îndeplini integral rolul de a-l ajuta pe om să-și conserve capacitatea de reacție emoțională proprie, individuală, în fața realității.

În primul rînd pentru că întîlnirea publicului cu arta are (sau ar trebui să aibă) un caracter de eveniment sărbătoresc, deci de excepție, în șirul preocupărilor sale cotidiene. Nimeni nu merge zilnic la teatru sau la concert, nu-și petrece viața în sălile de expoziție. Trăirea estetică prilejuită de receptarea artei profesionale are, deci pentru cei mai mulți, un caracter sporadic. Dimpotrivă, fiind prelungirea unei pasiuni născute în ei înșiși, și răspunzînd elanului de dezvăluire și autoexprimare a propriei lor personalități, arta naivă — ca și creația folclorică în trecut — permite oricărui diletant un permanent dialog intim cu muzele, putînd deveni principala preocupare *constantă* a timpului său liber, dobîndind astfel un caracter de continuitate a activității.
În al doilea rînd, deoarece gradul de participare afectivă, de trăire artistică este întotdeauna, din principiu, mai mic în condițiile receptării decît în cele ale creației directe. Creatorul dispune, indiferent de valoarea estetică a rezultatului, de o infinit mai mare libertate de alegere și manifestare a gamei sale de sentimente decît receptorul, constrîns de operă să rezoneze doar pe o anumită frecvență a senzorialității și afectivității, stabilită de altul.

Întotdeauna, însă, accesul la creație în sfera artei culte a fost condiționat de însușirea de timpuriu a unor deprinderi tehnice printr-un îndelung proces de școlarizare, ce transforma creația într-o zonă elitară cu accesul rezervat exclusiv celor ce au avut

șansa socială și materială de a beneficia din vreme de o educație corespunzătoare. Ceilalți, indiferent de înzestrarea lor nativă, „pierzînd trenul" instruirii la vreme, trebuiau să se mulțumească pentru totdeauna cu rolul de „public talentat" pentru creația altora. Cu lipsa ei de reguli, convenții și tehnici prestabilite, arta naivă permite însă, oricui și la orice vîrstă, atunci cînd dispune de o sensibilitate estetică și de o imaginație artistică autentice, să încerce pe cont propriu marea aventură și bucurie existențială a creației. Iar semnificația socială, formativă și compensativă, a unei asemenea participări spontane la creație este de căutat *nu* în primul rînd în valoarea estetică intrinsecă a operei realizate (deși, de cele mai multe ori, această valoare există), cît mai ales în *efectul de dezmărginire și eliberare a potențialului creator* exercitat asupra individului însuși.

Dispunînd de atari virtuți formative, „practicarea" artei naive are menirea de a trezi și dezvolta înzestrarea artistică a cît mai mulți oameni, respectiv în a le asigura posibilitatea participării directe la creația estetică și în a face ca această participare să devină o trebuință internă a individului.

2. MOTIVAȚIA ÎN SFERA RECEPTĂRII

Mai mult decît în cazul oricărui alt gen, stil sau direcție artistică, atracția și pasiunea publicului pentru arta naivă este scutită de orice fel de discriminări: sociale, profesionale, culturale, educaționale sau de vîrstă. Cu alte cuvinte, în cercul colecționarilor sau numai în cel al admiratorilor ei poate fi întîlnită cea mai eterogenă comuniune re-

ceptivă: șefi de state, miniștri și diplomați, alături de simpli cetățeni anonimi; medici, ingineri sau profesori universitari, alături de muncitori, studenți sau gospodine; scriitori și actori celebri, alături de pictori și critici de artă dintre cei mai elevați; copii și tineri, alături de bătrîni. Nici o barieră artificială ținînd de educație, nivel cultural sau formație estetică nu pare a se interpune între generosul ei mesaj și spiritualitatea însetată de franchețea simplității și trăirilor spontane a celor, tot mai numeroși, ce se simt confirmați și răscumpărați prin ea. Pentru că sursa de emanație a undei sale de simpatie se află, undeva, în sfera general umanului, în fondul comun de generozitate, încredere, bucurie împărtășită și tristețe com-pătimită, ce a făcut ca fiece individ să se simtă, indiferent de particularitățile și contradicțiile ce-l despart de ceilalți, membru al comunității umane și co-răspunzător de destinul ei. În lipsa acestui sentiment nici o speranță într-o viitoare pace universală și comuniune socială nu ar fi fost posibile, și astfel nici utopiile, ideologiile sau proiectele ce au încercat, fiecare în felul lor, s-o transforme în realitate. O realitate, nu doar intuită și presimțită, ci concretă, palpabilă, cum, iată, o regăsim oglindită, cu forța de convingere a marilor și mult năzuitelor adevăruri, în „ideologia“, respectiv în atmosfera socială și morală ce predomină universul artei naive.

Și, de asemenea, tot spre deosebire de alte genuri sau stiluri tradiționale, puterea de seducție a artei naive nu se întemeiază în primul rînd pe calitățile ei estetice (care rămîn, fără îndoială, importante), hotărîtoare fiind semnificația ei morală și intensitatea afectivă a expresiei sale. De aici și marea democrație ce anulează orice ierarhie a motivațiilor, posibilităților și căilor de acces spre intimitatea ei.

Oricît de mare ar fi azi popularitatea și răspîndirea artei naive, nu trebuie să uităm că ele nu reprezintă un fenomen exploziv, ci rezultatul unei evoluții lente, cu o dezvoltare progresiv accelerată ce a început să fie evidentă abia în anii de după cel de-al doilea război mondial.

Succesul lui Rousseau și al celorlalți clasici ai genului, în condițiile amintite ale descoperirii lor de către avangarda artistică pariziană din anii treizeci, nu a însemnat automat și înlăturarea suspiciunii, a obstrucțiilor administrative și chiar a disprețului, întreținute de snobism, de scleroza sensibilității și a gustului artistic și de miopia unor critici ce nu puteau găsi nicicum ochelarii cu dioptriile necesare spre a distinge noutatea și autenticitatea acestui limbaj plastic neconvențional și, după normele academice, agramat. Necunoaștere, intrigi și nesinceritate contribuiau la această stagnare nefirească. Oricum, mentalitatea epocii interbelice nu ajunsese suficient de matură — estetic și spiritual — spre a realiza că acest fenomen naiv constituia în fond unul din polii, din capetele cumpănei dialectice a istoriei, care, cu arta abstractă în celălalt talger, întruchipa legătura de intercondiționare (cu valoare compensativă reciprocă) dintre teză și antiteză, pozitiv și negativ, fața și reversul aceleiași drame umane, a aceleiași probleme a vizualului. Sau, cum scria Anatole Jakovsky, „Bomba și oglinda! Desigur, nu oglinda unor reprezentări de un figurativism inept, demult depășite, aflate de voie de nevoie într-un continuu proces de decădere, după ce explozia abstracționismului le-a dezagregat definitiv în o mie de cioburi, ci celălalt figurativism, autentic, acea viziune originară în formă brută, nucleul, izvorul întăritor și fertilizator al modului nostru, occidental, de percepere vizuală a realității. Acest lu-

cru explică de ce naivii noștri de azi, atît de asemănători și de distanțați totodată de primitivii de ieri, sînt de fapt primitivii de astăzi, fie că o vrem sau nu".[38]

De aceea, în ciuda tuturor oprelișților, blamărilor și refuzurilor unei rețele expoziționale subordonată intereselor de un cu totul alt ordin, ale negustorilor de artă, tot mai numeroase fire de apă proaspătă, din izvorul acesta nesecat al ingenuității percepției, își făceau loc infiltrîndu-se în solul însetat și arid al unei sensibilități secătuite de cultivarea unilaterală a unei „monoculturi". Căci ea avea un har căruia nimic nu i se putea opune prea îndelungă vreme: *acela de a plăcea* oamenilor de cea mai diversă formație, pregătire și structură. Și acela de *a înveseli,* calitate pe care și-a păstrat-o intactă și astăzi. Desigur, orice artă de valoare exercită asupra publicului său o evidentă putere de seducție, bazată pe o motivație estetică, istorică, de ordin cultural, de colecție sau doar de natură comercială. Un anumit gen de artă atrage pentru sobrietatea și profunzimea expresiei, altul pentru concizia abstractă a mijloacelor plastice. În sfîrșit, altul, pentru grandoarea reverberațiilor și invențiilor cromatice, etc. Dar parcă nici unul nu posedă, precum arta naivă, calitatea de a plăcea în mod universal, dincolo de orice autoexplicații și interogări asupra motivelor sau naturii atracției pe care o exercită. Nu spunem prin aceasta că arta naivă ar fi reprezentat sau că ar constitui în prezent cea mai valoroasă direcție de manifestare a expresivității plastice. Constatăm doar fenomenul largii ei audiențe, fapt ce nu explică și nici nu demonstrează însă valoarea ei estetică intrinsecă. Aceasta nu e niciodată o valoare exponențială, în funcție de numărul celor ce o recunosc ca atare la un moment dat.

În sfîrșit, încă din primii ani de după cel de al doilea război mondial pînzele naivilor au început să fie cumpărate fără inhibiția ori stinghereala aceea a achiziționării unui lucru în secret, spre a nu-ți atrage batjocura sau oprobiul celorlalți colecționari. Și anume, au început să fie cumpărate din același motiv din care au fost pictate: *din dragoste.* Nu ca valori de bursă sau ca investiții de capital, precum în atîtea cazuri ale artei moderne, ci întrucît aduceau un suflu cu adevărat proaspăt, ceva ce lipsea și pe care numai arta aceasta îl putea oferi. Pentru prima dată în istoria artei moderne cumpărarea unor tablouri a încetat să mai fie o speculație.

Arta naivilor plăcea, încîntînd numai sau copleșind de-a dreptul cu ezitări încă sau din toată inima. Ea plăcea deopotrivă simplului amator de tablouri „drăguțe“, ca și cunoscătorului sau colecționarului versat. Și îndeosebi pictorilor avangardiști, cubiștilor ca și abstracționiștilor, deoarece ei se numărau printre primii artiști liberi de orice tiranie a principiilor și convențiilor academice, dar și suficient de generoși și de deschiși spre nou pentru a putea aprecia o artă, atît de deosebită, cel puțin formal, de cea pe care o practicau ei înșiși.

Generalizînd, dar simplificînd totodată, putem considera că motivația succesului de public al artei naive are o dublă natură, manifestă alternativ sau și concomitent: *psihică* (ținînd de un anume tip de reacție spirituală, de atitudine cognitivă față de realitate) și *socială* (exprimînd o reacție față de societatea și arta modernă).

În *plan psihologic,* prima instanță ce răspunde la apel în prezența impulsurilor artei naive este cea a *copilăriei,* vîrstă depășită fiziologic, niciodată însă total și psihologic. Încă din 1930, cunoscutul is-

toric al artei abstracte Michel Seuphor, alcătuind un catalog pentru o expoziție cu desenele și picturile unor copii, scria în cuvîntul introductiv: „Unul din meritele epocii noastre — o epocă a cercetării științifice, a voinței de precizie, a strădaniilor pentru o conștiință a ordinii — va consta în aceea de a fi readus în centrul atenției noastre acest al doilea pol al omului. Copilul devine pentru noi o mare valoare re-educativă, orientată împotriva sclerozei noastre afective și perceptive: el ne reîntoarce la natură și la izvoarele vieții sufletești, exact acolo unde mecanismul vieții moderne ne face să uităm fundamentele echilibrului nostru vital. Ca tot ceea ce exprimă și epuizează trecutul nostru, supraviețuiește și copilul în fiecare din noi; dar este important să conștientizăm favoarea acestei persistențe, spre a nu fi siliți să o suportăm împotriva voinței noastre ca pe o forță ostilă. Vreau să sper că, într-un viitor nu prea depărtat, o artă a acestui spațiu spiritual al copilăriei va lua locul uzurpat încă astăzi de numeroasele manifestări ale unui romantism, tarat cronic de un infantilism bolnăvicios, ca de pildă cele ale expresionismului și suprarealismului". Tocmai acest „spațiu spiritual al copilăriei", persistînd în fiecare din noi, ca o amintire sau ca o nostalgie, știut sau neștiut, este cel în care se insinuează astăzi, găsind condiții prielnice de dezvoltare, arta naivă, paralizîndu-ne parcă orice voință de împotrivire, orice impuls de cenzură rațională.

În *plan social,* dezvoltarea și stabilizarea succesului artei naive în ultimele decenii — decurs în care numeroase alte direcții stilistice s-au succedat pe podiumul fenomenelor la modă, intrînd apoi rapid și definitiv în uitare — vorbește despre posibilitatea anulării distanței dintre artă și societate. Pen-

tru mulți dintre cei care-i caută tovărășia, arta naivă constituie o nesperată revanșă a sensibilității umane ultragiate de rigorile pragmatice, indiferente și disprețuitoare față de individ, ale civilizației noastre tehnologice. Ea ne smulge din lumea motoarelor și mașinilor, din cea a zgomotelor și vitezelor excesive, pentru a ne reda unui spațiu și unui ritm de basm. După munca obositoare, de zi cu zi, într-un context mohorît și impersonal, ea ne poartă ușor și firesc într-o lume simplă și calmă, inteligibilă în parte ca și în întreg, pură și viu colorată în care totul este așa cum ar trebui să fie.

Cît de puternic s-a accentuat influența și forța de seducție a artei naive în zilele noastre se poate observa în grafica și pictura publicitară și în cea a ilustrațiilor, ambele atît de intim legate de gustul predominant al vremii, genuri ce preiau tot mai mult modalități ale eficienței formative din pictura naivă. Ceea ce pictorii autodidacți din mijlocul poporului au descoperit și structurat cu mîinile lor stîngace, neinstruite, este preluat și sintetizat (respectiv simplificat) în mod conștient și cu o virtuozitate ascunsă sub forma unui stil poetico-jucăuș. Arta naivă face școală!

Ritmului contemporan și pulsului său afectiv îi aparțin nu numai muzica rock sau folk și nici doar elanul cognitiv al explorării spațiului cosmic, ci și dorul după ipostazele originare ale unei perceperi afective a realului. Pictori, graficieni, dar și publicul căruia aceștia îi vorbesc privesc cu nostalgie la inventivitatea copilărească a naivilor. Uccello le e mai aproape decît Veronese, iar Rousseau îi emoționează mai direct decît Rafael. Și nu întîmplător! Căci impunerea treptată a artei naive nu reprezintă decît reversul, mai bine-zis reacția loviturii mortale, date de curentele artistice moderne precum cubismul, ab-

stracționismul și suprarealismul artei academice. În raport cu acțiunile dinamitarde ale acestora, pictorii naivi au început, în mod inconștient și dintr-un reflex de autoapărare, să „secrete“ în plan vizual un fel de „contraotravă“, de antidot, în scopul de a conserva, după puteri, partea cea mai valoroasă a ambientului nostru senzorial, de a păstra ceea ce mai era de salvat, de recuperat. Ei și-au transpus aceste „vestigii“ într-o lume proprie, existînd prin și pentru ei, alături și independent de prefacerile, adesea resimțite ca insuportabile, ale lumii reale. Însă pentru ca nu numai ei, ci și un public tot mai numeros să caute cu asiduitate drumul spre aceste rezervații ale naturii și naturaleții, ale omenescului și firescului, trebuiau să se mai întîmple cîteva mutații șocante în sfera inovațiilor și permutărilor artistice. Trebuia, înainte de toate, să se resimtă urmările unei prelungite crize a tuturor valorilor plastice, accentuată de excese bizare de tot felul: pictură cu pistolul sau cu aruncătorul de flăcări, sculptură cu pikhamerul, sudarea haotică laolaltă a unor obiecte metalice adunate prin explorarea lăzilor de gunoi, „sculptura absentă“ prin săpare de gropi și astuparea lor, motociclete înfoliate în nylon și urcate pe soclu spre a ne fi propuse ca opere de artă; maimuțe înarmate cu pensulă și șevalet, sau mașinile de pictat ale lui Triguely, pe scurt tot ceea ce avea să capoteze mai devreme sau mai tîrziu în pop-artă. Pop-arta avea să dinamiteze nu numai punțile de legătură cu ceea ce, de cîteva mii de ani, în ciuda tuturor înnoirilor și variațiilor, ne-am deprins să considerăm a fi arta, dar și orice legături cu publicul contemporan. O legătură reînnodată astăzi, cu naturalețe și fără nimic ostentativ, de către arta naivă.

Nu altfel descrie situația artei moderne și a divorțului dintre ea și un public tot mai derutat eseistul francez, laureat al premiului Goncourt pe anul 1961, Jean Cau: „Cine contemplă scena culturală a anilor '70, poate constata pretutindeni dezorientare și convulsii. Totul lasă impresia că omul de azi a suferit o pană sau că i s-a terminat benzina și nu mai știe încotro și cu ce să înainteze. Pe toate undele și prin toate mijloacele de comunicare ale lumii occidentale se bîlbîie profeți ce par a-și fi pierdut graiul: se lamentează, scot sunete nearticulate și bat darabana pe vasele de bucătărie... Arta devine uniformă, căci e aici o panică, ce paralizează totul și face să vibreze o singură lungime de undă. Nu mai există astăzi nici o deosebire între un abstract japonez sau unul francez, între un pictor «concret» din Germania sau unul din Argentina. Arta improvizează un mare și ininteligibil cîntec de înmormîntare. Nu văd nicăieri vreo perspectivă de viitor pentru cultura noastră occidentală... ea seamănă cu o mare licitație de lichidare sau cu vînzările cu preț redus de la sfîrșit de sezon. Incapabilă să creeze noi mituri, ea se limitează să demoleze. Incapabilă să vadă, ea ne orbește".[39] Rînduri penibile, desigur, pentru mulți artiști și critici contemporani. Dar e poate bine că au fost, în sfîrșit, rostite. Snobii se vor face cu siguranță că nu le aud. Căci ce să facă altfel cu „supranormativul" lor de aberații plastice pe care artiști, critici și negustori cinici și lipsiți de scrupule i-au convins să le achiziționeze la prețuri exorbitante? Celălalt public, cel numeros și de obicei fără mijloace de a cumpăra arta, dar care o iubește și o contemplă dezinteresat, are din fericire un instinct mult mai sănătos. El nu se lasă atras ori abătut de toate adierile modei. Preferințele sale nu creează modă și nici celebritate, iar cărările prin

care se apropie de artă se intersectează arareori cu marile drumuri oficiale. Și, pe una din aceste căi lăturalnice, umbrită încă de copaci și străjuită de fîntîni, departe de larma marilor autostrăzi, îl întîmpină și-l călăuzesc, ca pe unul de-ai lor, artiștii naivi.

O lungă perioadă aproape toate formele artistice de avangardă practicau mai mult o formă sui generis de „spălare a sufletului" decît de îmbogățire a lui, iar efectul lor era o ultragiere a impresiilor și trăirilor, o explozie a imaginii, o viteză accelerată a percepției, răsturnarea perspectivelor și unităților de măsură, alternarea sălbatică de obiecte, figuri și forme, totul fără nici o legătură logică între ele sau vreun fel de justificare decît o „conștiință ieșită din țîțîni", goală de idei, de sentimente și ceea ce e mai grav, de viață interioară. După o asemenea perioadă, deci, descurajantă pentru oricine căuta în artă confirmarea propriilor sale resurse de armonie și echilibru, arta naivă, (desigur, nu doar ea, dar parcă mai manifest și mai direct) vine să ne asigure că în artă nu poate fi vorba numai de forme, ci și de un mesaj și de o armonie umană, de o emoție de dinainte și de dincolo de forme, stiluri, epoci și noțiuni. Și în baza acestei emoții și armonii general umane, pe care o exprimă în mod nedeliberat, arta naivă conține „in nuce" universalitatea formelor de creație care depășesc limitele vocabularului formal al codurilor estetice tradiționale. Ea întruchipează astăzi, în contextul civilizației imaginii, un fel de „pre-imagine", un tablou „primitiv" echivalent cu un presentiment al unei anumite universalități creatoare, în care (din nou) culoarea descrie și exprimă, forma informează, dar este în același timp și frumoasă (fără a-și propune aceasta), emoționantă, în care spațiul dă iluzia universului

dar, simultan, își dezvăluie statutul de iluzie și ne lasă doar experiența pură a picturii. O aventură vizuală și spirituală ce răsplătește așteptările și speranțele cu care publicul contemporan vine în întîmpinarea artei naive.

II

ARTA NAIVĂ ÎN ROMÂNIA

Specificul

Arta naivă, s-a spus, este atemporală și anațională. Ea ar aparține unui domeniu spiritual plasat dincolo de orice coordonate spațio-temporale concrete. Ingenuitatea este aceeași peste tot; ea este de nicăierea și de pretutindeni!

Asupra acestei din urmă afirmații merită să discutăm. La fel ca celelalte forme de manifestare ale copilăriei, modul ei de exteriorizare diferă și el în funcție de profilul psihic al individului, de tipul de valori morale și spirituale pe care le-a asimilat și care l-au format. Astfel, chiar dacă determinantele bio-psihice sînt predominante în motivarea comportamentului infantil, condițiile specifice de educație, context socio-cultural și climat fizic își spun și ele cuvîntul, făcînd ca tipul de reactivitate afectivă și de adaptare la mediu al unui copil de la sat să difere în cele din urmă de cel al unuia de la oraș; iar al unuia crescut la tropice, în comuniune liberă cu natura, de cel al unui nordic, pentru care spațiul locuinței, ocrotindu-l de frigul de afară, constituie ambianța cea mai familiară. Nostalgiile, visele și fabulațiile lor compensatorii vor diferi în mod corespunzător.

Cu atît mai mult arta naivă, care este emanația celor mai nedisimulate vise și năzuințe ale unor oameni, prin profesie și obîrșie mult mai apropiați de natura și tradițiile locului, va iradia lumina aparte a unui specific național. Ba, în mai mare măsură chiar decît oricare alt tip de artă, creația naivă poartă pecetea sensibilității, moralității și capacităților psihice (intelective și imaginative) ale poporului respectiv. Și aceasta, deoarece ea e cel mai puțin mediată (deci retușată și reorientată) de convenții, reguli și principii abstracte, universal valabile, precum cele estetice. Iar această reticență față de reguli face ca arta naivă să fie cu atît mai devotată simțirii unei comunități. Specificul național nu este un dat premeditat, căutat anume de artistul naiv. El se strecoară în textura operei în mod spontan, cel mai adesea neconștientizat, și pe mai multe căi.

În primul rînd pe cea *tematică:* peisajele, portul, datinile și obiceiurile despre care povestesc în pînzele lor pictorii naivi sînt cele în mijlocul cărora au trăit, cele care le sînt sau le-au fost familiare și pe care le evocă cu nostalgie. Chiar și atunci cînd subiectul este imaginar, simbolic ori metaforic, el preia ceva din miraculosul și feeria basmelor, fabulelor sau snoavelor populare ale folclorului și literaturii țării respective. Și cum n-ar fi așa cînd pictura naivă este reacția directă a ingenuității la evenimentele și imaginile zilnice de care oamenii au fost impresionați cel mai puternic. Altfel vor arăta, deci, cerul, munții și pădurile unui pictor român din Brusturi, în munții Apuseni, și altfel peisajul unui artist din țările nordice, din Anzii Cordilieri sau de pe plajele haitiene. Dar nu numai fauna și flora, care sînt obiectiv variabile (în pînzele nici unui naiv român sau iugoslav nu apar, de pildă, lei, tigri și plamieri),

ci și *modul de tratare* a temei, felul dialogului dintre pictor și tema sa contribuie la atmosfera specifică ce emană din diferitele „stiluri" naționale. Astfel, în pictura naivă românească natura, cînd este evocată plastic, nu e mai niciodată simplu decor, ci participă, însuflețită, la pulsația narativă a întregii pînze, cum se întîmplă cu lucrările lui Ion Niță-Nicodin (Fig. 74), Petru Mihuț (Fig. 75), Ghiță Mitrăchiță, Alexandru Savu (Fig. 78), Gheorghe Ciobanu sau Viorel Cristea. Iar dacă factorul tematic e mai puțin delimitativ în cazul pictorilor de proveniență și inspirație citadină, precum Robert Scripcaru, Gheorghe Sturza, Constantin Florea, Constantin Enăchescu sau Emil Pavelescu, alte elemente, ținînd de subiectivitatea artistului, precum opțiunile stilistice, criteriile decupajului din real, obsesiile cromatice și formele inspirate de o tradiție plastică proprie urbanității (accentuînd funcția mimetică a imaginii), pe care se străduiesc s-o imite în condițiile unei imaturități tehnice evidente, le conservă o individualitate ce-i face totuși recognoscibili în contextul oricărei expoziții internaționale.

Expresia plastică polarizează și ea, alături de conținutul tematic, liniile de forță ale unui profil național în arta naivă. Deși diferită ca structură, ca expresie și finalitate de arta populară și de folclor, plastica naivă își află resursele de sensibilitate și apetență pentru frumos în același substrat psihic și afectiv care le-a generat pe toate. Ea nu se dezvoltă izolat, în condiții de seră, ci într-un același areal geografic, etnografic și etnologic, de care se lasă în mod fertil contaminată. Arta populară, atît de pregnant și organic națională, constituie fundalul pe care se distinge, individualizîndu-se, arta naivă, dar în raport cu care putem identifica și anumite influențe și filiații, permutări și transfigu-

rări ale unor tehnici sau matrice stilistice tradiționale. Relevante corespondențe organice s-ar putea stabili, de pildă, între valențele expresive ale tradițiilor de artă populară din Muscel și pictura practicată de un naiv citadin, Ion Gh. Grigorescu din Cîmpulung. Cu toată pecetea personală a expresiei, putem identifica la el o sensibilitate anume pentru transparențe de ton, pentru modulații delicate ce ne poartă cu gîndul la maramele și fotele muscelene. Chiar și în organizarea imaginii se resimte o oarecare bidimensionalitate, ecou prelungit al simțului ornamental ce a structurat spațiul imagistic tradițional. Foarte „românească" ni se dezvăluie a fi și anecdotica pitorească transpusă pe pînză cu acul de Elisabeta Șefăniță, tot din Cîmpulung-Muscel. Locul repertoriului ornamental tradițional e luat de trama, împrumutată de obicei legendelor sau istoriei, dar metoda de *abordare a imaginii* e în mod frapant tributară tradițiilor plastice ale locului. Ea nu compune mental o imagine, pe care apoi o transpune pe pînză, ci o dezvoltă succesiv și spontan, întocmai ca în procesul de realizare a țesăturilor de casă țărănești. Inspirația ei se lasă fertilizată, inconștient, de izvoarele secrete ce-i alimentează simțul raporturilor și rafinamentul acordurilor cromatice. Mulți dintre pictorii noștri naivi de astăzi trădează atracția pe care au exercitat-o asupra lor meșterii icoanelor pe sticlă, ca în cazul clujenilor Alexandru Chereches și Mircea Corpodean sau al lui Nicolae Suciu, din județul Brașov.

Subiectele s-au laicizat, ele sînt inspirate din legende *(Meșterul Manole)* sau din datini și aspirații actuale *[Primirea miresei* (Fig. 77), *Mamă cu copil* (Fig. 76), *Cîntec pentru pace]*, dar rigiditatea figurilor, planeitatea și concizia compoziției, distribuția volumelor, coloritul, ca și modul de înca-

drare a imaginii țin indubitabil de tehnica tradițională a pictării icoanelor pe sticlă. În legendele și scenele sale de inspirație istorică, brașoveanul Traian Ciucurescu dă expresie unei imaginații plastice fecundate neîndoielnic de contactul cu arta, unică în lume, a meșterilor ce au zugrăvit asemenea scene (de pildă, *Cucerirea Constantinopolului)* în contextul frescelor de pe pereții exteriori ai mînăstirilor din nordul Moldovei. Motivele formale întîlnite în zugrăvirea pereților, în ornamentarea ceramicii sau a scoarțelor din diferite zone etnografice ale țării noastre își află, de asemenea, prelungirea, ca motive florale sau geometrice cu o funcție estetică autonomă, în pînzele multora dintre naivii români, precum Alexandru Savu, Petre Ghețu, Maria Trifu, Nicolae Suciu și alții. Creația naivă, această plantă miraculoasă, ivită între florile de cîmp ale tradiției populare, soră cu ele, dar aparținînd unui alt regn estetic, își trage seva din meșteșuguri și practici artistice a căror origine se pierde în negura vremurilor precum și din gustul pentru frumos al românului, din instinctul său ancestral pentru echilibru și măsură, din atracția lui permanentă pentru culoarea și forma expresivă. Așa cum seva ce urcă filtrată de celulele specifice unui anumit copac determină structura recognoscibilă a frunzelor sale, dincolo de mărimea, culoarea sau celelalte accidente formale ce le deosebesc, și seva spiritualității și sensibilității proprii poporului nostru poate fi regăsită în marca inconfundabilă pe care o imprimă oricărui produs al creației populare și, în aceeași măsură, și artei naive, ce-i moștenește astăzi nu numai funcțiile, dar și zestrea genetică.

În perimetrul spiritualității populare românești, arta naivă se dezvoltă, mai ales, o dată cu emanciparea expresiei plastice din sfera canonică oficială, elibe-

rare ce permitea sensibilității stilistice a omului simplu să-și manifeste ingenuitatea fără opreliști. Dintr-o asemenea detașare față de canon a evoluat practica iconăritului pe sticlă în satele Transilvaniei. Și ne gîndim, îndeosebi, la acea direcție (localizată mai ales pe versantul nordic al Carpaților Meridionali) care nu a tins atît spre o exacerbare a decorativului, influențată de repertoriul formal al ceramicii și țesăturilor de casă (ca în Maramureș sau în zona Gherlei) cît spre supralicitarea anecdoticului, ce implica instanțe morale și chiar atitudini sociale caracteristice. Opera iconarilor din Arpaș, Cîrțișoara, Făgăraș, alături de aceea unică a lui Picu Pătruț din Săliște, producător manual de cărți ilustrate, configurează nu numai în plan istoric ci și în cel stilistic cristalizarea unui profil specific incipient al artei naive românești.

Cum sublinia unul din cei mai avizați exegeți ai expresiei naive în plastica românească — Tudor Octavian — „puterea și originalitatea acestei picturi vine din adînc, din tradițiile artei țărănești. El, țăranul, n-are nevoie de dascăl de pictură, fiindcă are în jur exemplul imaginilor lăsate în pictura laică și de aceea de prin biserici, de strămoși, îmbogățit de imaginile narațiunii populare".[40]

O a treia cale prin care specificul național se insinuează în fizionomia artei naive este cea a *profilului psihic* și moral propriu unui popor. Dezvoltatul simț al realului, legat de o mare capacitate și acuitate a observării amănuntului concret (fapt ce face ca pictura naivilor români să conțină, spre deosebire de cea a altor meridiane, foarte puțină narațiune și imagistică de tip fantastic); inventivitatea și mobilitatea intelectuală; creativitatea accentuată; firea lui deschisă și comunicativă, apetența nativă pentru umor — iată doar cîteva din trăsăturile ca-

racteristice prin care se individualizează profilul moral și spiritual al românului — trăsături ce conferă un conținut și o expresie specifice și artei naive din țara noastră. Am amintit deja, în capitolul dedicat „umorului naivilor“, despre unda de veselie și voie bună ce străbate majoritatea pînzelor naive românești, de amănuntul hîtru și poanta savuroasă care le înrudește cu gluma și snoava populară. Spiritul mucalit al lui Păcală pare să se fi insinuat în multe din compozițiile lui Gheorghe Babeț sau Alexandru Savu. Seninătatea și ospitalitatea oamenilor de la noi, ce se simt exponenții unei naturi la fel de senine și primitoare, cu care au trăit în comuniune și de care s-au simțit mereu ocrotiți, transpare în mai toate peisajele naivilor, ce par tot atîtea seducătoare invitații la apropiere și cunoaștere. Pentru că deschiderea voioasă și comunicativă spre ceilalți, toleranța și îngăduința românului pentru străinul căutînd refugiu pe locurile sale și alături de el, pe scurt omenia lui înțeleaptă au fost întotdeauna semnele siguranței de sine, ale forței calme emanînd din durată și dăinuire, din certitudinea rădăcinilor adînc împlîntate într-un sol mănos și ocrotitor. Numai nesiguranța și slăbiciunea nasc suspiciune și agresivitate defensivă. Un mediu natural neprieten, nesigur și capricios, sugerînd o alertă continuă, va genera oameni cu firi închise, prudenți și rezervați, trăsături ce-și vor afla prelungirea și în tonalitatea și atmosfera creației lor artistice, cu atît mai pronunțat cu cît aceasta este expresia nemijlocită a universului lor sufletesc. Iată pentru ce universul artei naive românești nu este convulsionat niciodată de semnele unor spaime ancestrale sau apăsat de angoasa unor presimțiri stresante, precum atmosfera din pînzele, altfel de o mare expresivitate, ale vest-germanului Friedrich

Gerlach și nici tarat de stranietatea expresionistă a personajelor și atitudinilor, transpunînd plastic un scenariu al damnațiunii, din pînzele aparținînd austriacului de origine cehă, Karl Sirovy. Lumea în intimitatea căreia ne invită imaginația naivilor români este o lume armonioasă și pașnică, cu o climă ce a eliminat parcă furtunile și mohoreala cerului înnourat și cu o comunitate umană ce pare a nu fi învățat coregrafia vrajbei, încrîncenarea răfuielii. Mai puțin spectaculoasă, poate, decît aceea a altor meridiane geografice, infuzate de un exotism și o luxurianță spectaculoase în sine, universul artei naive românești este însă mai reconfortant tocmai prin firescul său necăutat, prin familiaritatea gesturilor, ipostazelor și locurilor, încă vii în fiecare din noi, chiar dacă, acaparați de alte dimensiuni și imperative ale existenței noastre cotidiene, păream a le fi uitat. Arta naivă românească este astfel pentru publicul ei nu atît un prilej de evadare din real, de explorări imaginare ale unor orizonturi visate, dar niciodată văzute — ca în cazul unei mari părți a artei naive universale —, cît un prilej de regăsire, de reîntoarcere în noi și la noi, la universul de imagini, atitudini și simțiri ce ne-au dăltuit, de-a lungul secolelor, ființa specifică, dar pe care avem din ce în ce mai rar prilejul de a le regăsi în contextul lumii de azi. De aceea, în fața lor avem impresia nu atît a unei descoperiri, cît a unei *reamintiri*, ca în cazul acelor figuri umane ce ni se par cunoscute, deși știm sigur că nu le-am mai văzut niciodată. Pentru că, ceea ce ne-a reținut atenția la ele nu erau însemnele unei individualități, cît expresia generică a unui *pattern* tipologic cu care ne puteam identifica.

Desigur, amprenta unui specific național nu poate fi detectată și nici nu trebuie căutată în fiecare,

respectiv în oricare dintre pînzele aparținînd picturii naive românești. Ea se conturează inconfundabil abia din imaginea ei de ansamblu, dincolo, uneori, de orice amănunt concret ce ar putea fi izolat din context și analizat ca atare. În același fel, unii copii își trădează filiația, sugerînd asemănarea cu părinții, nu neapărat printr-o trăsătură fizionomică anume, cît prin întregul comportament, printr-un „aer de familie", recognoscibil în zîmbet, gest, rostire etc.

Prezentă din ce în ce mai des la marile expoziții internaționale, prin secțiuni sau chiar pavilioane ce-i sînt rezervate în exclusivitate, arta naivă românească își demonstrează tot mai evident individualitatea și originalitatea. Mai puțin susținută pînă acum de o exegeză pe măsură sau de albume cuprinzătoare și spectaculoase, care s-o impună pe plan internațional, neinteresată și dispensîndu-se de reclama gălăgioasă prin care arta naivă a altor meridiane caută să se afirme pe piața mondială a artei și în arena tranzacțiilor comerciale, dependente mai mult de capriciile modei decît de valoarea intrinsecă a operelor respective, creația naivă românească rezervă descoperitorilor ei din alte țări surpriza unei prospețimi și unei autenticități ce nu a avut de suportat consecințele mutilante ale lucrului „la comandă" și nici indiscreția unei publicități cu substrat turistic, capabile să-i destrame orice aură de inefabil.

Istoricul; Protagoniştii şi animatorii

Perioada afirmării publice a picturii naive în țara noastră e lesne de stabilit; poate fi precizat chiar anul primei expoziții personale a unui artist naiv, recunoscut și *denumit ca atare:* 1969 — Ion Niță-Nicodin, la „Casa Scriitorilor" din București. Mult mai greu, probabil chiar imposibil de datat sînt începuturile practicării acestei arte, în formele ei incipiente, ce începeau să se cristalizeze ca o modalitate aparte. Lucrînd izolați în vreun cătun oarecare, doar pentru bucuria lor și alor lor, poate chiar rușinîndu-se de nepotrivirea acelor alcătuiri cu canoanele și formele știute din tradițiile unei arte populare ajunsă demult la perfecțiunea expresiei, cine știe cîți meșteri naivi nu s-au trecut din viață neștiuți de nimeni sau de prea puțini, ducînd cu ei în anonimat lucrări al căror specific și valoare aparte, desigur, nici nu le conștientizau și cu care s-ar făli, poate, astăzi orice muzeu al artei naive românești.

Oricum, începuturile picturii naive în țara noastră nu coincid cu momentul conștientizării și susținerii ei teoretice prin cei cîțiva oameni de cultură, scriitori și critici ce i-au ocrotit efortul de afirmare. Și nici măcar primii naivi, catalogați ca atare, nu tre-

buie confundați cu cei dintîi artiști ai acestor meleaguri ce se vor fi simțit atrași și confirmați de modalitatea plastică a expresiei naive. Ei vor rămîne, probabil, pentru totdeauna anonimi, pierduți în masa indistinctă a iconarilor și zugravilor ce au impulsionat puternic întreaga producție artistică a satelor românești în secolele XVIII—XIX. Este epoca în care — cum remarca regretatul Vasile Drăguț în prefața la un album dedicat *Picturii murale maramureșene* — „vechea societate feudală se afla într-un accelerat proces de destrămare, iar apetitul cultural al fostelor vîrfuri sociale intrase în declin, dar asistăm la o semnificativă explozie de energie și inițiativă creatoare în rîndul breslelor de la oraș, dar mai ales în mediul sătesc, întreaga țară acoperindu-se de frumusețea proaspătă a ctitoriilor țărănești. Este epoca în care din Crișana pînă în Moldova, din Oltenia pînă în Maramureș, pretutindeni se constituie numeroase echipe de meșteri dulgheri, de meșteri zidari, pretutindeni se pictează icoane și biserici prin rîvna zugravilor care străbat țara".[41] Iar cei care nu erau prin „profesie" zugravi și iconari, dar asimilaseră același univers stilistic, transpuneau această gramatică formală, emancipată de canoanele bizantine, în narațiuni laice menite să înfrumusețeze fețele unor componente de mobilier, sau în compoziții cu o funcție decorativă autonomă, precum a peretarelor. Inventarul lor imagistic asimila și transfigura motivele de largă circulație în epocă, inspirate din ilustrațiile cărților populare, din icoanele pe sticlă și xilogravurile populare, cărora le confereau, printr-un plus de savoare și de ingenuitate, o expresie nouă.

Desigur, interesul și preocuparea unor specialiști și oameni de cultură pentru identificarea, și în perimetrul românesc, a unor creatori de artă naivă nu

poate fi separat de ecoul internațional pe care, debutînd cu anii '60, începuse să-l aibă pictura naivă, în general, și cea din Iugoslavia vecină, în special. Numeroasele expoziții, la care au fost invitați și critici din țara noastră, cataloagele și albumele, pe care le-au adus la întoarcere și care au început să circule printre specialiștii și iubitorii de artă, au contribuit la conștientizarea și popularizarea acestei inedite forme de manifestare a sensibilității artistice populare. Și întrucît motivația artei naive s-a vădit a avea un caracter universal, s-a presupus pe drept cuvînt că ea trebuie să-și aibă un corespondent și la noi. Cutare și-a amintit că a văzut undeva, pe pereții unor odăi țărănești, pînze asemănătoare, altul a scos din depozitele unor mai vechi expoziții de folclor sau de artă amatoare tablouri care pînă atunci trecuseră neobservate, căci nu se subsumau nici unora din categoriile stilistice oficializate, fiind ignorate ca simple bizarerii sau curozități accidentale. Oameni inimoși, activiști ai centrelor județene de îndrumare a creației populare și mișcării artistice de masă, au început să colinde satele, să iscodească și să adune mărturii ale unei creativități mult mai vechi și mai răspîndite decît s-a putut bănui la început. O creativitate care, spre, deosebire de recunoașterea ei oficială și conștientizarea ei teoretică, nu avusese nevoie de impulsuri din afară pentru a se manifesta și nici nu era consecința imitării unor forme de expresie plastică văzute întîi la alții. Ca pretutindeni unde s-a afirmat cu deplină autenticitate, și în țara noastră arta naivă este expresia spontană și necondiționată a unei sensibilități și inventivități creatoare ce-și află resursele și cauza formală în sine însăși.

Păstrînd proporțiile, am putea spune că descoperirea și afirmarea creației de excepție a lui Ion Niță

Nicodin a jucat pentru pictura naivă românească același rol stimulator și dezinhibant pe care recunoașterea valorii pînzelor lui Rousseau-Vameșul a avut-o, la vremea sa, pentru impunerea artei naive pe plan mondial. Analogia poate continua, întrucît și în cazul nostru, nu atît artistul însuși, cît prietenii și susținătorii săi, oameni de gust și de inimă, care i-au intuit talentul, se află la originea interesului manifestat, din acel moment, pentru pictura naivă din țara noastră, atît de către forurile culturale de resort, cît și de critică sau publicul larg.

Integrat la început indistinct picturii de amatori și prezent, în 1967 și 1969, la expozițiile republicane ale acesteia, unde obține premiul întîi, Ion Niță-Nicodin începe să fie identificat ca pictor naiv abia în 1969, în urma intuiției și activității pasionate a unor metodiști de la Centrul de îndrumare a creației populare din județul Arad, și îndeosebi de către directorul său de atunci, Ovidiu Cornea. I se organizează, în același an, o mică expoziție la Muzeul Satului din București, unde este descoperit de Petru Comarnescu și de George Macovescu, ultimul luînd inițiativa de a-i organiza o expoziție mai cuprinzătoare la Casa scriitorilor „Mihail Sadoveanu". La vernisaj au fost prezente numeroase personalități ale criticii literare și de artă, artiști plastici, precum și o serie de scriitori reputați. Ecoul acestei expoziții în presa cotidiană și culturală, la radio și la televiziune a făcut din ea un eveniment cu rezonanță națională, ceea ce îi conferă primordialitate în contextul inițiativelor deschizătoare de drum și creatoare de opinie. Căci mai avusese loc, tot în același an, 1969, un alt eveniment semnificativ pentru istoria artei naive din țară noastră: deschiderea, la Pitești, sub auspiciile revistei „Argeș" a

primei expoziții naționale, colective, de pictură naivă. Ecoul ei a fost însă, atunci, mai mult local.
Și alți artiști naivi, ce încep în general să picteze după 1960, produseseră deja la acea dată lucrări importante: Ion Stan Pătraș din Săpînța (Maramureș), Neculai Popa din Tîrpești (Neamț), Ghiță Mitrăchiță din Dolj, Robert Scripcarul din Capitală sau Vasile Filip din Baia Sprie, dar în lipsa conștientizării și conceptualizării genului proxim căruia i se subscria creația atît de personală a fiecăruia — arta naivă —, ei erau subsumați încă meșterilor populari sau artiștilor amatori.* Un frumos album, publicat în 1972 de Editura pentru Turism, și beneficiind de textul inspirat al lui Pop Simion, prezenta opera monumentală a lui Ion Stan Pătraș — *Cimitirul vesel* — fără a menționa nici o analogie sau apropiere a ei de arta naivă. Nici măștile grotești ale lui Neculai Popa, închipuite din materiale insolite, de la blană și fuiorul de cînepă la tablă și de la știuletele de porumb la bobul de fasole, formă ingenuă de restituire a unor obiceiuri mitice, coborînd pînă la nucleele păgîne ale tradițiilor noastre, nu-și aflaseră încă termene de referință în plastica naivă ce se năștea, autentică, viguroasă, seducătoare — dar anonimă și încă neidentificată ca atare. Unul din primele articole de substanță despre arta naivă — fără referiri însă la creația autohtonă —, publicat în 1966 de Ion Frunzetti, într-o revistă cu tiraj restrîns, dedicată specialiștilor, trecuse fără ecou. Importantul album despre *Pictura naivă iugoslavă*, cu sintetica și clarificatoarea introducere teoretică a lui Modest Morariu, editat de Editura Meridiane, apărea abia în

* Un album editat în 1971 de Centrul de îndrumare a creației populare și mișcării artistice de masă îi subsumează încă, indistinct, artei plastice de amatori.

1977 — moment important pentru istoriografia și exegeza critică a artei naive din țara noastră. Ea „despica apele“, dînd un nou impuls încurajator atît creatorilor, cît și susținătorilor acestei arte. Impuls amplificat și de instituirea, în același an, a unor premii speciale rezervate artei naive în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României“. O importantă funcție euristică o va îndeplini și excelentul album din 1979 despre opera clasicului naiv Henri Rousseau, alcătuit și comentat tot de Modest Morariu printr-un studiu teoretic dens ce a însemnat, la acea dată, și mult după aceea, cea mai importantă contribuție românească la elucidarea surselor, specificului și modalităților de expresie ale artei naive.

Dar deocamdată sîntem încă în 1969, la vernisajul bucureștean al picturilor bădiei Nicodin, luat nu întîmplător sub oblăduire de un grup de scriitori. Căci deschiderea lor spre frumosul autentic nu era handicapată de nici un fel de preconcepții plastice academiste sau de snobismul estetic al unor critici și colecționari „avizați“. Intervențiile din presă ale lui George Macovescu, Petru Comarnescu, Ion Frunzetti, Radu Ionescu, precum și ale altora au instaurat și consolidat un climat de receptivitate și interes pentru creația naivă românească, în genere. La Pitești se deschide, cum am mai amintit, prima expoziție colectivă ce reunea, pe plan național, creația cea mai valoroasă a naivilor depistați pînă atunci.* Principalii ei inițiatori — Vasile

* Pentru exactitate istorică precizăm că, prima oară în România, termenul de „artă naivă“ a figurat tot la Pitești pe afișul și în catalogul unei expoziții mai modeste, organizate în 1977 la nivel regional sub auspiciile Muzeului Județean Argeș. Dintre critici, evenimentul a fost comentat atunci doar de Petru Comarnescu.

Savonea, Mihail Diaconescu și medicul Roland Anceanu, primul și cel mai consecvent colecționar de artă naivă din țara noastră, a cărui zestre de pînze naive a stat la baza a numeroase alte expoziții itinerate în țară sau în străinătate, — puneau astfel bazele a ceea ce avea să devină prima *Galerie (permanentă) de artă naivă* din țara noastră. Expuneau 14 pictori din toată țara, printre numele ce aveau să se impună în continuare figurînd Constantin Stănică și Robert Scripcaru, portretist al unor străzi umile și singuratice amintind, prin atmosferă și subtilitate cromatică, de Utrillo. Dar marea revelație a expoziției avea să fie Ion Gh. Grigorescu, medic pensionar din Cîmpulung, despre care Tudor Octavian scria în 1973, dedicîndu-i o tabletă în „Flacăra", că „dintre pictorii noștri numiți naivi, el are cel mai clar vocația marilor compoziții cu gust parabolic... Lucrările sale (precum *Suzana la baie, Sfoara vremii, Fiul risipitor* și *Flașnetarul)* pot sta alături de piesele notorii ale unor artiști de pretutindeni... Între cei cîțiva mici maeștri români ai artei naive, el pare cel mai îndreptățit să facă școală și manieră". Școală nu a făcut, modestia sa îi refuza o asemenea vocație, dar excepționalul său *Portret de bătrînă,* despre care am avut prilejul să vorbim, expus în expoziția menționată, în 1967, la Pitești, a stat la baza colecției Roland Anceanu, fiind primul tablou naiv pe care acesta l-a cumpărat și care l-a cîștigat definitiv pentru arta naivă. „Școală" au făcut însă alții (Vasile Filip, Ion Niță-Nicodin), susținuți acum de activiștii și forurile culturale de resort, de critici și reviste, căci arta naivă fusese de acum omologată ca o dimensiune specifică și legitimă a creativității plastice din țara noastră. Au contribuit la aceasta, în afară de evenimentele expoziționale amintite și de

ecoul lor, sensibilitatea estetică nepervertită, entuziasmul și buna credință a unor oameni de cultură — scriitori, gazetari, critici și artiști plastici, activiști culturali — conștienți de originalitatea și bogăția filonului de spiritualitate și simțire românească pe care îl reprezenta această artă. Spre cinstea lor o seamă de profesioniști ai artelor plastice — critici și creatori — au susținut de la început, cu colegialitate și competență, pașii spre afirmare a unei arte ce aducea pe simezele, pînă atunci destul de monotone, rezervate creației neprofesioniste, lumina unei imaginații cromatice explozive, candoarea și umorul izvorîte din resursele perene ale bunului simț popular. Prezenți în juriile de selecție sau la vernisaje, la întîlnirile cu pictorii naivi, prilejuite de manifestările cu caracter republican, Ion Vlasiu, Ion Frunzetti, Octavian Angheluță, Nicolae Argintescu-Amza, Ion Pacea, Ion Sălișteanu, Dan Grigorescu ș.a. au contribuit la sporul de prestigiu al acestor manifestări, la clarificarea unor tendințe și la autentificarea valorii unor nume noi, la impunerea lor în conștiința publicului. Nici presa, îndeosebi cea culturală, nu a rămas mai prejos. Alături de inițiativele de pionierat ale revistei „Argeș“, care a patronat primele expoziții de artă naivă și a consacrat comentării lor pagini întregi, susținînd afirmarea acestei direcții artistice încă de la primul ei număr, „România literară“, „Tribuna“, „Ramuri“, „Îndrumătorul cultural“ și „Tribuna României“, prin cronici și comentarii pertinente, au lărgit ecoul public al creației naive românești. Beneficiind de posibilitatea de a oferi și reproduceri în culori, revista „Flacăra“ publică în perioada 1973—1974, sub semnăturile lui Cornel Bozbici și Tudor Octavian, aproape în fiecare număr, sub genericul *Civilizația ochiului*, pre-

zentarea principalilor creatori și grupări din sfera artei naive.*

În urma acestor demersuri, practice și teoretice, începînd cu anii '70 arta naivă dobîndește și în țara noastră un statut omologat atît din punct de vedere estetic, cît și administrativ, intrînd în atenția organizatorilor de expoziții din țară și de peste hotare. Centrul de Îndrumare a Creației Populare, prin sectorul de artă plastică condus de Vasile Savonea —, ia cîteva inițiative importante, între care deschiderea în 1971 la București a unei expoziții demonstrative, *Pictori și sculptori țărani,* menită a ilustra legătura dintre arta naivă și izvoarele ei, îngemănate cu cele ale creației populare, precum și organizarea unor expoziții de grup dedicate celor mai dotați pictori naivi ai mediului urban: Marin Văduva, Robert Scripcaru, Constantin Stănică, Ștefan Predoiași ș.a. Dar nu numai Capitala, ci și alte centre culturale ale țării în zona căror fuseseră detectate grupe de creatori naivi, precum Arad, Bacău, Baia Mare, Botoșani, Iași, Pitești, Tg. Mureș, încep să organizeze astfel de expoziții personale și de grup. Se cuvine să revenim asupra Piteștiului, atît pentru prioritatea sa absolută în inițierea unor astfel de manifestări, cît și pentru consecvența și constanța acestor inițiative care au dus la permanentizarea primei și pînă acum, singurei *Galerii (permanente) de artă naivă* din țara noastră,

* Este analizată astfel opera lui Ion Niță-Nicodim, Ștefan Știrbu, Ion Măric, Alexandru Savu, Elisabeta Ștefăniță, Viorel Cristea, Robert Scripcaru, Alexandrina și Ștefan Debreczeny, Ion Gh. Grigorescu, Gheorghe Sturza, Eugenia Stănescu, Ghiță Mitrăchiță, Emil Pavelescu, Haralambie Simionescu, Gheorghe Negru, Școala țăranilor din Valea Largă (Mureș) — deci aproape toate numele afirmate pînă la acea dată.

cu clădire proprie și cu o activitate expozițională permanentă. Botoșani găzduise în 1975 primul salon de artă naivă al Moldovei. Aradul, în schimb, are meritul de a găzdui anual, începînd cu 1976, *Salonul național de artă naivă*, expoziție temporară ce reunește lucrările cele mai recente ale pictorilor naivi din întreaga țară. Ajuns în 1988 la cea de a 12-a ediție, și organizat în cadrul programului dens cultural al „Primăverii arădene", *Salonul* este la această oră cea mai complexă și importantă manifestare dedicată artei naive. El îmbină latura expozițională cu veghea teoretică asupra destinului, purității și căilor de dezvoltare ale acestei arte prin organizarea la fiecare ediție a unui simpozion teoretic la care participă critici și plasticieni de prestigiu, gazetari și alți oameni de cultură atașați acestei arte. Ediția, din 1988 a propus, de pildă, dezbaterii o problemă extrem de actuală: *Autenticitate și fals în arta naivă*. Dacă toate ideile, tezele, experiențele împărtășite de-a lungul anilor de participanții la aceste simpozioane ar fi fost înregistrate și publicate de organizatori, arta naivă românească ar dispune, fără îndoială, de una din cele mai solide și profunde baze teoretice, capabilă să ofere și acestui domeniu criteriile unei judicioase selecții și ierarhizări estetice.

Sprijinului presei și televiziunii i s-a adăugat contribuția cineaștilor. Inteligenței artistice și subtilității imaginative a unui regizor ca Titus Mesaroș nu putea să-i scape șansa fructificării unui subiect atît de copios ca evidențierea umorului involuntar al creației naive. Pînze realizate de Ion Măric, Ghiță Mitrăchiță și Ion Niță-Nicodin, pe o temă dată, la cererea regizorului (ilustrarea unui cîntec „de voie bună") au oferit materia vizuală din care a luat naștere o peliculă fermecătoare ***În pădurea cea stu-***

foasă, ce a entuziasmat nu numai spectatorii, ci și juriile mai multor festivaluri naționale sau internaționale ce au încununat-o cu numeroase premii.

Un semn al autenticității și spontaneității artei naive românești este și conservarea caracterului ei originar de creație individuală, singularizată, imprevizibilă și aleatoare, refuzîndu-se oricărei alinieri la un același numitor. De aceea, în contextul artei naive din țara noastră, nici nu sînt identificabile grupe sau școli propriu-zise de pictură naivă, de felul „Școlii de la Hlebine", a grupului de pictori din „Cercul de la Zagreb" sau a celui de pictorițe din satul Uzdin — din Iugoslavia. Nu întîmplător în toate aceste grupări, după o perioadă de început, legată de apariția unor personalități cu o mare prospețime și originalitate de expresie (Ivan Generalić, Mirko Virius, Dragan Gaži, Ivan Rabuzin, Janko Brasić sau Anuica Măran), au început să se instaleze curînd pastișa, stereotipia artizanală și manierismul, susținute de o acuratețe tehnică tot mai evidentă la generațiile actuale, „calități" ce i-au asigurat un răsunător succes de piață, dar și o puritate și autenticitate mult diminuate, cum observa, în catalogul ultimei expoziții de artă naivă de la Zagreb, însuși criticul sîrb, Nada Križić, prefațînd secțiunea rezervată naivilor din țara gazdă.[42]

S-a vorbit și la noi de „Școala de la Brusturi" în Munții Apuseni, sau de cea din comuna Valea Largă, de lîngă Tg. Mureș, dar mai mult metaforic sau prin abuz lingvistic. Căci, din fericire, nici una din ele nu este propriu-zis o „școală" în sensul celor amintite mai sus. Cea mai cunoscută dintre ele, cea din satul Brusturi, avîndu-l ca fondator și animator pe Ion Niță-Nicodin, este mai mult o reuniune de familie decît o grupare al cărui liant l-ar

constitui un program și o concepție estetică proprie și, mai mult, un stil comun. Majoritatea componenților grupului sînt rude: Rodica Nicodin este nora lui Ion Niță-Nicodin, iar Petru Mihuț este tatăl Rodicăi Nicodin și, deci, cuscrul aceluiași Ion Niță-Nicodin. În ultima vreme au început să picteze și soția și fiul lui Petru Mihuț. Este de înțeles că pictura rezultată în urma unei asemenea contaminări mimetice nu se mai diferențiază adesea decît prin... semnătură. De la tematică, tușă și colorit pînă la desen și compoziție asistăm în fapt la variațiuni pe o aceeași temă și nu la expresia unor personalități artistice cu profil distinct, fapt ce a pus în dificultate și juriile diverselor expoziții la care s-au prezentat în grup și care, neavînd criterii după care să-i distingă, s-au văzut puși în situația neobișnuită de a le acorda tuturor un „premiu colectiv" (!?) (Arad 1978 și 1980). De fapt, din grupul pictorilor naivi din Brusturi doar Ion Niță-Nicodin, Petru Mihuț și Rodica Nicodin se impun și în planul valorii estetice prin originalitate și soluții plastice personale, ce nu permit vreo altă legătură între ei decît aceea de a fi fost consăteni.

Singura grupare și totodată departajare legitimă operabilă în perimetrul artei naive românești ni se pare cea efectuată de Vasile Savonea în exhaustivul său album *Arta naivă din România* (Ed. Meridiane, 1980) și anume cea dintre pictorii naivi de proveniență rurală și cei de sorginte urbană. Orice altă încercare de subsumare a lor unor școli, presupuse sau reale, vădește fie o înțelegere eronată a statutului estetic și existențial al artei naive, fie o evoluție degenerativă a fenomenului naiv de care e vorba. Pentru că arta naivă nu poate fi expresia a ceea ce s-ar putea numi îndreptățit o „școală artistică" și nici nu „face școală". Caracterul ei anis-

toric și neprogresiv face ca arta naivă să se regăsească la începuturile ei cu fiece personalitate autentic ingenuă, pe cale de afirmare. Ea nu însumează experiență de la epocă la epocă și de la autor la autor, ci se dezvoltă, în urma influențelor și contactelor inevitabile cu arta profesionistă, exclusiv de-a lungul procesului de cristalizare a unei opere personale, prin căutările, revelațiile și adaptările proprii ale autorului.

Condiția artistului naiv este, așadar, prin definiție, „singurătatea alergătorului de cursă lungă". Menținerea „în pluton", participarea la grupări sau școli colective, cu un program estetic și tehnici de lucru comune, transmisibile prin rutină, vin în contradicție cu fundamentele existențiale ale artei naive, care este o descoperire continuă a artei pe cont propriu. Reunirea naivilor în jurul unui „îndrumător" generează pastișă, creația din vocație fiind înlocuită, ca impuls, cu acțiunea din imitație. Persoanele sau instituțiile îndrumătoare nu trebuie, în acest caz, să-și asume mai mult decît rolul organizatoric de a le facilita procurarea bazei materiale a creației (pînze, pensule, culori) și de a le organiza un cadru expozițional. Orice altă intruzie, teoretică sau practică, în procesul lor de creație sub formă de cursuri, clarificări și dezbateri teoretice *cu* prezența artiștilor, duce la pierderea ingenuității lor creatoare prin ridicarea (?) pictorilor respectivi la nivelul conștiinței estetice de sine. Dar, cum observa cu justețe Octavian Barbosa, „rămîne de văzut dacă, ajunsă la conștiința de sine, arta naivă va fi în stare să-și supraviețuiască. Întrucît, după cum se știe, greutatea nu este de a fi naiv, ci de a rămîne astfel după ce te-ai descoperit ca atare".[43]

Dar dacă relieful artei naive românești nu cunoaște masivele unor școli și grupări emblematice, piscu-

rile sale singuratice ni se înfățișează cu atît mai semețe și mai atrăgătoare. Configurate din roca dură a autenticității, ele își conservă profilul caracteristic, opunîndu-se eroziunilor modei, succesului și popularității. Și, ceea ce este mai important, apar mereu altele noi, printr-o tectonică secretă a sensibilității artistice populare, semn că în străfunduri clocotește vie și la fel de activă magma originară a unei spiritualități cu vechime milenară. Fără să ne propunem enumerarea lor exhaustivă, ne vom opri la cele mai semnificative, spre a evidenția, și pe această cale, altitudinea și profilul specific al artei naive românești.

La *Ion Stan Pătraș*, hîtrul inventator al unui singular loc de „clacă" a spiritelor, sculptor, pictor și poet, ne-am referit într-un capitol anterior, cu ocazia prezentării *Cimitirului vesel* din Săpînța. Iar *Neculai Popa* este încă, după opinia noastră, mai aproape, în măștile și sculpturile sale, de tradiția și spiritul creației folclorice, subiectele lui fiind arhetipale, forma arhaică, iar finalitatea lor adecvată matricei stilistice și existențiale a satului. Poate că statutul estetic al acestui deosebit de înzestrat artist e simptomatic pentru *faza de trecere* a acelor creatori, îndeosebi din mediul sătesc, aflați încă cu un picior pe continentul solid, de seculare sedimentări și contribuții colective al artei populare, iar cu celălalt căutîndu-și sprijin pe una din numeroasele insule izolate și individualizate ale artei naive. Dintre amintitele piscuri, cel reprezentat de opera lui *Ion Niță-Nicodin* a avut, fără îndoială, importanța practică a unui reper orientativ și forța magnetică de atracție a unui far, ajutîndu-i pe mulți dintre cei care cu două decenii în urmă își căutau încă, dezorientați, matca unei modalități de expresie proprie, să-și afle drum spre țărmurile primitoare

ale artei naive. În primul rînd, deoarece în pînzele lui se cristalizase cu deosebită limpezime acea matrice estetică și acele valori plastice care, dincolo de subiect, definesc prin simplitate, autenticitate, narativitate, stîngăcie și prospețime modalitatea de expresie naivă. Și în al doilea rînd, deoarece prin șansa și destinul social al operei sale, ajunsă în condițiile amintite la o rapidă popularitate, ea a îndeplinit o funcție de model pentru mulți dintre cei ce l-au urmat pe calea artei naive. Și nu numai pentru consătenii săi din Brusturi, rude și prieteni, pe care i-a influențat uneori direct, prin îndemn si îndrumare, dar și de către cei de pe alte meleaguri, ce se vor fi simțit încurajați, prin exemplul său, să-și dea și ei curs elanului de comentatori în imagini ai realității. Căci de la bădia Nicodin și Ghiță Mitrăchiță, pînă la Petru Mihuț, Petru Roman, Ana Kiss sau Maria Trifu pictura naivă românească este, în cea mai mare parte a ei, precumpănitor o carte cu povești în care sînt evocate cu nostalgie frumusețea aparte a naturii din locurile natale, datinile și obiceiurile tradiționale sau evenimentele memorabile din viața satului. Istoria patriei, îndeosebi prin eroii ei legendari, constituie, de asemenea, un izvor nesecat pentru inspirația narativă a naivilor noștri. „Primele mele tablouri — mărturisea Ion Niță-Nicodin în 1979, într-o convorbire cu gazetarul arădean Emil Șimăndan — redau ceea ce se petrece în natură. Încă de la început am dorit să fiu cît mai aproape de adevăr, tablourile mele să reflecte cît mai bine, cît mai autentic natura din această minunată vale a Munților Apuseni... În unul dintre tablouri am vrut să arăt că-i primăvară, cireșul la vale a înflorit, iar sus în deal încă nu e frunză. De asemenea, se văd cășile în cătunu Nicodinești, iar mai încolo căruțele cum

vin ai noștri de la țară"[44]. Am reprodus această destăinuire întrucît ni se pare simptomatică pentru accepția pe care pictorii naivi, în general, o acordă noțiunii de adevăr în artă. Năzuind spre un asemenea adevăr, „al ochiului", era firesc ca și naivii români, descinzînd din aceeași familie spirituală cu Ion Niță-Nicodin să se lase conduși de imperativele formale ale unui realism descriptiv, de tipul narațiunii lineare. Poate de aceea și întîlnim atît de rar în pînzele naivilor români imagini de manieră fantastică, simbolică sau alegorică. Modul lor de a „reflecta" realitatea este direct, rod al unor „impresii de contact", necondus de vreo idee abstractă, chiar dacă selectiv și părtinitor, luînd parte adică feței luminoase a vieții, laturii ei vesele, ipostazelor ei senine, corespunzător viziunii lor idilice, în care se conservă, ca într-o rezervație a sufletului, zonele pure, nepervertite și nedegenerate ale naturii și stilului de viață tradițional. „Realistă" este, astfel, adesea doar modalitatea redării plastice a viziunii, nu și corespondența acesteia cu o realitate dată dincolo și independent de sensibilitatea interpretului ei naiv. De pildă, *Lumea din copaci* — motiv în jurul căruia oscilează în ultimii ani imaginația figurativă a lui *Alexandru Savu*, țăranul zugrav din Poenari (Ilfov) — nu există nicăieri ca atare, deși elementele anecdotice, clădirile, personajele sau animalele ce o populează sînt cele ale mediului și vieții cotidiene. Artistul este prin tipul fabulatoriu, inedit și spontan al imaginației sale un naiv *de structură* și prin aceasta poate cel mai original, autentic și interesant dintre naivii români. În vreme ce la mulți artiști naivi sursa de inspirație și idealul de performanță aparțin inventarului tematic și tehnic al picturii tradiționale, profesioniste (portret, peisaj, natură sta-

tică etc.), coloratura naivă a pînzelor fiindu-le conferită mai ales de stîngăcia mijloacelor și de simplificarea pe care tema o suportă printr-o interpretare ingenuă, Savu nu-și împrumută motivele de nicăieri, ci și le *inventează*, le construiește de la bun început într-o manieră naivă, adică *în alt sistem de convenții decît cel al artei culte*. A imagina o anatomie vegetală a peisajului, în care copacii devin inimi, pulsînd culoare și vis în arterele realității, sau a întruchipa o lume germinînd între ramurile ocrotitoare ale unui copac, precum niște așezări ascunse în delta dintre ramificațiile unui fluviu (Fig. 78), înseamnă a gîndi și a resimți *de la bun început* în chip naiv realitatea, într-o logică a miraculosului, și nu a transpune doar, cu mijloace plastice naive, o realitate percepută ca poetică prin frumusețea ei obiectivă. Abia această ingenuitate de structură, impregnînd totul, de la percepție pînă la redare, ni se pare a face din naivitate o stare de spirit și nu doar o modalitate de expresie. Ea nu acoperă, fiind la fel de rară ca și genialitatea, întreaga sferă de manifestare a artei naive, dar constituie nucleul ei indestructibil și inconfundabil, rezerva ei de inefabil, ce nu poate fi contrafăcută și imitată. Cea care poate fi imitată, devenind, la pictorii școliți, manieră, este doar naivitatea formală, de suprafață, născută exclusiv în plan estetic, din fuziunea unei ingenuități plastice cu o stîngăcie tehnică, și o sensibilitate pură, negrevată de convenții și rutină. Vrem să spunem că, în alte condiții, de educație intelectuală și estetică normală, acești oameni cu o sensibilitate și o imaginație artistică accentuate ar fi ajuns, probabil, niște buni profesioniști ai picturii culte. Pentru naivii de structură însă, o asemenea deturnare a naturii lor spirituale, prin școlire și edu-

cație, ar fi echivalent cu o anihilare. „Reîncarnarea“ în alt regn spiritual i-ar fi anulat total ca personalități creatoare.

De aceea, Alexandru Savu este unul dintre foarte rarii (nu numai în context național, ci și pe plan mondial) naivi *de esență* (și nu doar de expresie), din aceeași categorie cu Louis Séraphine, Shalom din Safed, Ilija Bosilj-Bośicević sau Ivan Rabuzin. Precizăm că această distincție este una doar tipologică, nu și valorică, și că ea nu contestă sinceritatea ori autenticitatea celorlalte modalități de expresie plastică izvorînd dintr-o sursă naivă primară, reflexă, nedeliberată.

„Punerea în pagină“, plasarea în spațiu a personajelor și figurilor în pînzele lui Savu părăsește linearitatea narației, pentru o secvențialitate și succesivitate concentrică, prin care „materia“ realului este restructurată într-un univers spațio-temporal propriu, ce conferă pînzelor sale o savoare inconfundabilă și o identitate ușor recognoscibilă. Originalitatea concepției sale naive, inventivitatea formală și cromatica explozivă, dar totdeauna armonioasă, a pînzelor sale, i-a asigurat un mare succes de public, în țară și străinătate (unde a fost invitat cu expoziții personale sau solicitat să participe la expoziții colective — ultima oară la marea expoziție internațională *Naivi '87*, de la Zagreb). Deținător al Premiului I și al medaliei de aur la Expoziția republicană din 1974, rezervată amatorilor; distins cu premiul „Ștefan Luchian“ al Uniunii Artiștilor Plastici în 1975 și colecționînd încă numeroase premii la edițiile finale ale Festivalului Național „Cîntarea României“ sau la diverse reuniuni internaționale de profil, Alexandru Savu nu și-a pierdut candoarea și modestia celui ce pictează dintr-o nevoie vitală și nu se lasă detur-

nat din drumul său de tentațiile popularității sau de fluctuațiile modei. Tablourile sale înveselesc astăzi pereții multor case, aducînd în ele lumina unui univers feeric, odihnitor și stimulator de visare. În afara colecțiilor particulare, lucrările lui înnobilează simezele Muzeului de artă din Pitești și ale altora din R. F. Germania, Austria, Franța sau Iugoslavia. Iar filonul imaginației și inventivității sale neobișnuite se arată departe de a fi secat.

Ușor de identificat în orice context, îndeosebi datorită calităților ei plastice deosebite, este și pictura timișoreanului *Gheorghe Babeț*, de mai multe ori laureat al Festivalului Național „Cîntarea României" și deținător a numeroase premii I la expozițiile județene sau republicane de artă naivă, ultimul fiind obținut în 1988 la Arad. O incontestabilă virtuozitate tehnică, privind tușa catifelată, coloritul rafinat estompat și expresivitatea desenului, e dublată de conturarea unui univers artificial, în care oameni, animale și plante par a interpreta roluri dintr-o aceeași piesă cu semnificație de fabulă. În pînzele mai recente, aspectul împăiat al ființelor este înlocuit de imobilismul unor figurine parcă sculptate în lemn. Pînă și păsările în zbor sînt bibelouri agățate printr-un fir nevăzut de un cer și el imobil. Privitorului îi este rezervat aici rolul prințului din povestea *Frumoasa din pădurea adormită*, însuflețind cu privirea sa iscoditoare și cu căldura emoției sale un univers, pîndind, în nemișcare, o sensibilitate care să-și oglindească în el visele, căutările și așteptările. Oricum, impresia este de stop-cadru dintr-un film cu jucării animate. Cîinii, pisicile sau iepurii săi par din pîslă împăiată, copacii par de carton, cu frunzele decupate din postav, pînă și iarba sau florile par decupate din hîrtie colorată. Impresia generală

e însă feerică, amuzantă și de tot originală (Fig. 79, 80).

Despre alți protagoniști de valoare ai artei naive am mai amintit în capitolele anterioare, exemplificînd prin lucrările lor fie arta naivă a portretului, fie umorul și valoarea estetică ridicată a unor pînze naive. Acum ne vom opri doar la *Petru Mihuț*, cel mai interesant urmaș al lui Ion Niță-Nicodin, din întreg grupul actual al pictorilor naivi de la Brusturi.

Pictura țăranului-miner, intrat de acum în anii de pensie, restructurează în mai mică măsură decît cea a lui Alexandru Savu sau Gheorghe Babeț realitatea, el nu o absolvă de lanțurile gravitației, nici nu conferă personjelor sale harul ubicuității și nici nu suflă asupra pereților, făcîndu-i străvezii. Lumea sa e așezată cuminte în normalitate și calm, tabloul se citește linear, ca o povestire de Creangă, succesivitatea imaginilor e cea a întîmplărilor narate. Dar narația însăși, felul *cum* ne sînt spuse toate acestea, limbajul formei și al culorii este și la el de structură autentic naivă. Pentru că transferul din realitate în tablou se face direct, nemediat de nici o regulă și convenție de transfigurare plastică, văzute și imitate după opere consacrate ale artei culte. Credința naivă că „văzut înseamnă cunoscut“ și „redat înseamnă reînviat“ sînt pentru pictor rațiuni suficiente de a trece pe pînză o lume frumoasă în sine, dar al cărei farmec pictorul dorește să-l împărtășească tuturor. Verdele și albastrul dobîndesc în pînzele lui o puritate și prospețime de pădure după ploaie, semețindu-se către cerul redevenit senin. Motivele sale sînt întîmplările cotidiene ale satului (*Cules de mere*, *Pregătirea magiunului*, *Cu vitele la munte* ș.a.) sau cele cu valoare de eveniment sărbătoresc

(*Nuntă la Brusturi, Petrecere primăvara, Tîrg la Găina* etc.). Uneori, din asemenea întîmplări pictorul abstrage pilde, pe care le fabulează cu tîlc. *Rai și iad* se intitulează, de pildă, o asemenea pînză în care armonia unei familii numeroase, petrecînd în ograda din fața casei, este alăturată unei colibe sărăcăcioase, în care doi bătrîni își sting bătrînețile însingurați, lipsiți de gălăgia luminoasă a nepoților în jur. Bineînțeles că între cele două părți cu morală diferită ale tabloului, curge un pîrîu învolburat peste care o punte îngustă nu reușește să unească nimic din ceea ce el desparte atît de tranșant. Tezismul de o înduioșătoare simplitate al întregii conceperi a tabloului, fundalul idilic cu mioare albe păscînd pe pajiști de un verde crud nu se putea naște decît într-o sensibilitate structural ingenuă și nu putea fi inspirată, ca atare, de nici un model exterior, furat cu ochiul de pe simezele sau albumele profesioniștilor. Expoziția sa din 1987 de la Teatrul Foarte Mic, ca și piesele expuse în primăvara anului 1988 la cel de al XII-lea Salon național de artă naivă de la Arad sau în februarie 1989 la *Muzeul Satului* vădesc o sporită franchețe și acuratețe a culorii, dar și un ușor început de manierizare, rod al producerii *de tablouri* peste puterile, în mod firesc limitate, ale imaginației sale creatoare. Artiștii naivi din țara noastră sînt, evident, mult mai numeroși decît cei pe care am avut prilejul să-i evoc. Mulți așteaptă încă să fie descoperiți. Alții s-au pierdut din păcate pe drum, fie pentru că sensibilitatea lor ingenuă nu a rezistat examenului autoconștientizării, fie pentru că s-au depărtat ei înșiși, deliberat, de resursele naivității, alegînd calea instruirii academice și devenind, astfel, profesioniști. Este, între altele, cazul lui *Ștefan Știrbu* care se afirmase, la începutul anilor '70, ca o personalitate

de excepție a picturii noastre naive, cu o ingeniozitate cromatică debordantă și o imaginație imprevizibilă. Iar unii, ca Ion Gh. Grigorescu, s-au refugiat în tăcere, derutați și răniți în sensibilitatea lor de comercializarea și manevrarea picturii naive, proces care a produs nu numai falși naivi, ci și multă derută și confuzie valorică, precum și o oarecare inflație de gen. Dar cum remarca, încă cu ani în urmă, Tudor Octavian, într-un portret făcut în „Flacăra" aceluiași Ion Gh. Grigorescu: ... „Naivitatea, indiferent de nuanță, nu e folositoare în mare cantitate. Cînd furia comercială se va liniști, cînd se vor trezi după festin, naivii cei adevărați se vor întoarce senini și curați la plăcuta lor neodihnă, la pictura fără nici un fel de obligații". Pînă atunci însă, apar, din fericire, și multe nume noi, semn că izvorul comun de spiritualitate, sensibilitate și omenie, ce a generat timp de secole un folclor care a uimit și continuă să uimească lumea, nu a secat, ci își găsește noi forme de expresie, nu mai puțin profunde în simțire și bogate în gînd.

Ultimul deceniu a impus pe simezele expozițiilor de pictură naivă și în conștiința iubitorilor acestei arte numele cîtorva noi artiști de certă valoare și autenticitate. Astfel, *Maria Trifu* din Bistrița-Năsăud, deși a început să picteze de relativ puțină vreme și la vîrstă înaintată, a acumulat deja cinci titluri de laureată a Festivalului Național „Cîntarea României", etapa republicană, pînzele ei fiind bine apreciate și la numeroasele expoziții internaționale la care a fost invitată să participe. Tablourile sale îmbogățesc deja colecțiile a numeroși iubitori de artă naivă. Lor li se adaugă, afirmîndu-se îndeosebi în ultimul deceniu, pînzele de o mare expresivitate și originalitate ale bucureștenilor *Emil Pavelescu, Ioan Penceu* și *Gheorghe Agachi;* cele ale ploieșteanului *Gheor-*

ghe Ciobanu, ale timișoreanului *Nicoară Pantelimon* sau ale lui *Daniel Petraș*, din Pucioasa, marea revelație a celei de a XX-a ediții, jubiliare, a Expoziției naționale de artă naivă de la Pitești (1988, Fig. 81). Ei, și alții încă, asigură în continuare substanța de calitate și diversitatea filonului de artă naivă românească.

O artă care nu putea, tocmai în virtutea autenticității și prospețimii ei — calități devenite astăzi tot mai rare și în sfera creației naive —, să nu rețină atenția criticilor, exegeților și iubitorilor săi din străinătate. La puțin timp după ce la Pitești se deschisese, în aprilie 1969, întîia expoziție de artă naivă românească, în septembrie al aceluiași an au fost itinerate peste hotare primele pînze ce aveau să aducă suflul proaspăt și original al ingenuității românești pe simezele Trienalei de artă naivă de la Bratislava. Figurau în acest adevărat „lot național“ majoritatea numelor ce expuseseră în același an la Arad. Întîia confruntare a naivilor români cu rudele lor spirituale din toate colțurile lumii s-a soldat cu premii speciale ale juriului pentru Neculai Popa și Ion Stan Pătraș. Debutul internațional odată realizat, arta noastră naivă se afirmă cu hotărîre la următoarele confruntări de la Zagreb, în 1972, și de la Lugano, în 1973, unde Ion Niță-Nicodin este distins cu premiul municipalității, precum și în cadrul unor expoziții din Italia, la Milano, 1974 și Viareggi, 1976, unde Gheorghe Sturza, Alexandru Savu, Pavel Biro, Marin Văduva, Ion Măric obțin medalii și mențiuni. Nu putem înșira aici puzderia de expoziții internaționale la care au fost invitați să participe naivii români. Vom spune doar că, fără excepție, toate numele de rezonanță din țara noastră ale acestei arte au adus parfumul și timbrul specific al sensibilității populare românești

pe toate cele cinci continente, din Statele Unite pînă în Canada, din R. F. Germania, Elveția, Danemarca sau Norvegia pînă în India și din Mexic pînă în Egipt, Maroc, Tunisia, Algeria și alte țări afro-asiatice. Cea mai recentă prezență românească de răsunet a fost cea de la importanta manifestare internațională *Naivi '87*, unde cel mai cuprinzător salon a fost rezervat României și Poloniei. Catalogul-album al acestei expoziții, editat în excelente condiții grafice, include o amplă prezentare, cu date biografice și despre opera expozanților (Gheorghe Babeț, Gheorghe Ciobanu, Traian Ciucurescu, Mircea Corpodean, Viorel Cristea, Marin Parpală, Ioan Pencea, Ilie Plăcintă, Alexandru Savu, Nicolae Suciu, Maria Trifu, Mihai Vintilă, Petru Vintilă). Albumul mai conține peste 20 de reproduceri după tablourile expozanților amintiți, precum și o succintă, dar exactă, caracterizare a artei naive românești de astăzi, semnată de Vasile Savonea.

Ecourile internaționale ale acestor participări românești de elevată ținută nu s-au lăsat nici ele așteptate. Istorici și exegeți de notorietate ai artei naive, precum Giancarlo Vigoreli, Oto Bihalji-Merin, Anatole Jakovsky, Rolf Italinander, Dino Menozzi, Scheldan Wiliams ș.a. se referă cu prețuire la creația naivilor noștri. De asemenea, specialiștii români (Tudor Octavian, Vasile Savonea ș.a.) încep tot mai des să fie cooptați în juriile manifestărilor și expozițiilor internaționale de artă naivă, și să prezinte în cadrul albumelor și revistelor de profil apărute peste hotare creația naivă românească. Revista de prestigiu care este „L'arte naive" și care apare la Milano, publică în numărul 28/1982 o cuprinzătoare recenzie a albumului *Arta naivă în România* de Vasile Savonea, sub semnătura directorului publicației — Dino Menozzi —, prilej de a

evidenția o serie de caracteristici ale profilului și evoluției artei naive în țara noastră și de a reproduce cîteva lucrări reprezentative ale acesteia. Și, desigur, cariera internațională a artei naive românești nu se va opri aici, dar ea depinde de conservarea și fortificarea resurselor sale interne de autentică ingenuitate, de elaborarea în acest sens a unei lucide și responsabile strategii a „intervenției limitate“ în intimitatea procesului ei de geneză și de protejare a caracterului inefabil.

În acest capitol nu ne-am propus o prezentare exhaustivă a personalităților și diversității creației naive din țara noastră. El nu se substituie, astfel, albumului *Arta naivă în România*, realizat de Vasile Savonea, pe a cărui bogată informație ne-am sprijinit și noi nu o dată, și nici relatărilor periodice ale celor care, prin vocație și profesie, au șansa de a se afla în contact permanent și direct cu fenomenul viu al artei populare, și, prin aceasta, și cu cel al artei naive autohtone. Întîrzierea noastră asupra cîtorva dintre individualitățile proeminente ale acestei arte la noi n-a voit decît să sublinieze vechimea și originalitatea prezenței românești, semnul ei inconfundabil în imaginea mozaicală, de ansamblu, ce recompune, prin operele naivilor de pretutindeni, chipul ingenuității umane.

Celor pe care am omis, deci, a-i cita, pe care n-am ajuns a-i cunoaște, sau cărora nu le-am mai aflat locul în contextul de față — structurat după necesitățile demonstrației teoretice și nu ale exhaustivității enumerative — le cerem, așadar, iertare, asigurîndu-i de tot respectul și prețuirea noastră. Dar lăudînd pădurea, adîncimea și semeția ei, te gîndești, desigur, *și* la fiecare dintre copacii ei, chiar dacă nu ți-i poți reprezenta, individual, pe toți. Căci cine iubește pădurea știe că vuietul ei nu

devine posibil decît prin foșnetul aparte al fiecărui ram, și că numai toate împreună îi conferă rezonanța de catedrală și zbuciumul unui ocean vegetal răscolit de furtună.

De asemenea, cititorul avizat va fi remarcat, fără îndoială, ezitarea noastră de a lua în discuție așa-zisa *„sculptură* naivă", denumire care se referă la numeroase lucrări de o incontestabilă expresivitate artistică. Ezitarea noastră are la bază o îndoială teoretică. Și anume privind legitimitatea subsumării acestui mod de creație plastică genului proxim al artei naive. Pentru că arta naivă nu înseamnă numai spirit ingenuu și lipsă de cultură plastică generatoare de stîngăcii tehnice. Motivația psihică de tipul spiritului naiv, neșcolit, reprezintă doar condiția necesară, nu însă și suficientă pentru nașterea universului de simțire, vis și nostalgie, obiectivat în imagine, pe care îl receptăm drept artă naivă. Ea conturează o lume și o atmosferă a cărei bogăție de nuanțe, de sugestii și de impulsuri spontane nu poate fi evocată, din principiu, de limbajul static, monocord, al sculpturii. Cîteva din notele caracteristice definitorii ale artei naive se refuză transpunerii lor schematice, reducerii lor la expresivitatea (adesea subliniat comică) a chipului și corpului uman, pe care ni le propune sculptura naivă. Să amintim cîteva dintre aceste caracteristici:

— *spontaneitatea*, faptul că demersul pictorului naiv este cel mai adesea un gest reflex, nedeliberat și nedirijat de principii și canoane constructiv preexistente. Elaborarea mult mai dificilă și îndelungată presupusă de cioplirea lemnului sau a pietrei, obligativitatea subordonării față de imperativele dictate de natura și acci-

dentele constitutive ale materialului folosit determină o spontaneitate mult redusă;

— *caracterul narativ*, plăcerea naivului de a ne povesti în imagini și de a face descrieri detaliate, fapt pe care, de asemenea, limbajul sculptural nu îl permite în aceeași măsură;

— *aspectul feeric* generat de exuberanța și inventivitatea cromatică infinită a picturii naive pe care colorarea, uneori stridentă, a figurinelor sculptate nu o poate egala.

Abstrăgînd unei opere de artă vizuală toate aceste elemente, ea va rămîne, poate, expresia unui spirit ingenuu, dar nu ne va putea purta în lumea de basm, de vise obiectivate, de fericită comuniune cu o natură virgină, în care ne introduce pictura naivă.

Încă o dată, menționăm că și aici această departajare este pur tipologică și nu implică nici un fel de desconsiderare sau descalificare a lucrărilor de sculptură la care ne referim. *Numai că nu le considerăm a fi artă naivă.* Aceste figurine arhetipale, aceste totemuri sau jucării din lemn, piatră sau metal, uneori comice, alteori grotești, în care ingeniozitatea și răbdarea răscumpără adesea dificultățile unei tehnici deficitare sînt nu atît artă naivă cît artă *arhaică*. Din punct de vedere tehnic ea se plasează alături de lucrările din epocile de început ale sculpturii, de dinainte de izbînzile clasicismului grec, de avîntul iluminat al Renașterii și de tot ceea ce le-a urmat în istoria culturii și artei universale. Nu întîmplător, criticul de artă polonez Halina Oledzka, comentînd grupul de sculpturi ce a reprezentat această țară la marea expoziție internațională *Naivi '87* de la Zagreb, îl reunește sub genericul de „primitivi moderni". Este, într-adevăr, o artă primitivă, cu tot ceea ce implică, ti-

pologic, acest termen, adică o sculptură de dinaintea sculpturii propriu-zise, ca „membru fondator" al artei culte. Iar dacă în unele expoziții și albume o mai întîlnim încă plasată și comentată indistinct, alături și împreună cu pictura naivă, acest lucru exprimă numai deruta conceptuală a specialiștilor, care au conștientizat faptul că această artă s-a desprins de plastica populară, individualizîndu-se, eliberîndu-se de canoane și dobîndind o funcție nouă, atît în viața artistului, cît și în cea a societății. Sesizînd totodată înrudirea motivației sale spirituale cu cea a artei naive, au găsit mai comod s-o asocieze acesteia. A nu le departaja înseamnă însă a le prejudicia pe ambele. În ipostaza ei sculpturală, arta naivă s-ar vedea supusă unei reducții păgubitoare, iar sculptura primitivă s-ar vedea în postură de rudă săracă a unei familii din care nu face parte, în loc să și-o întemeieze pe a sa proprie.
Dar cum nu etichetarea conferă valoare unei opere de artă, ci forța spirituală pe care o exprimă cu talent și originalitate, nu vom sărăci, credem, peisajul creației artistice românești, socotind sculptura ingenioasă a unui Constantin Vasilescu, cea ascetică a lui Toader Popa, cea migăloasă a lui Ilie Plăcintă, sau basoreliefurile în lemn ale lui Iosif Capitan, Anton Slijevschi sau Petre Silon, *altceva* decît artă naivă. Despre natura acestui „altceva" se poate discuta, dar ne-am afla de-acum pe teritoriul altei cărți.

III

ARTA NAIVĂ ÎN LUME

Puncte de reper dintr-o geografie a ingenuității*

A întreba ce zonă geografică, ce țară sau etnie și-ar putea revendica dreptul de a se considera patria artei naive ar fi echivalent cu a încerca să stabilești unde pe lume s-a ivit întîi sinceritatea, uimirea și candoarea: în ochii unui copil european, în pupilele dilatate de soarele orbitor ale unui copil african sau sub mătasea genelor unor ochi migdalați, de micuț prinț japonez? Întrebarea nu-și are obiect pentru că, în vreme ce toate curentele și stilurile artei culte își au obîrșia în climatul cultural-artistic și social propriu unei anumite țări sau măcar unei anume zone geografice, generalizîndu-se și răspîndindu-se abia apoi în lumea întreagă, arta naivă își poate revendica drept patrie orice țară sau continent, și pe toate deodată. Ea nu a *început* undeva anume, într-un loc și moment identificabile prin coordonate geografice și temporale precise, ci își are originea în spiritualitatea umană, în sensibilitatea ingenuă, indiferent de unde și cînd

---

* Acest capitol se bazează în principal pe date consemnate de Oto Bihalji-Merin în lucrarea *Die Naiven der Welt*, Stuttgart, 1973 și Anatole Jakovsky, *Peintres naïfs —Lexique des peintres naïfs du monde entier*, Basel, 1967.

s-ar fi manifestat. Apoi, spre deosebire de toate celelalte stiluri și curente artistice, ea nu cunoaște un *unic* moment al nașterii, urmat de un proces de dezvoltare și maturizare, ci *se naște continuu*, aflîndu-se, în permanență, *mereu la început*, la fel de neajutorată tehnic, de încrezătoare în supremația elanurilor ce o anima și a valorilor pe care le exprimă, la fel de spontană și de ingenuă. Orice altă formă de „artă naivă" este rezultatul unui proces degenerativ, al imitației și modei, al contrafacerii ei deliberate sau al unui mimetism inconștient, dar la fel de inautentic în rezultatele sale.

Nu ne propunem aici, cum ar putea să sugereze titlul capitolului, o trecere în revistă a modalităților și ipostazelor artei naive produse astăzi în lume. Nici spațiul și nici informația, fatalmente incompletă, nu ne-ar permite aceasta. Ne vom opri doar asupra cîtorva zone de iradiere, în care concentrația și valoarea obiectivă a acestei arte este azi mai puternică și unde ea și-a conservat în mai mare măsură autenticitatea. Dar, mai cu seamă, dorim să schițăm o imagine de ansamblu a răspîndirii ei în lume și a amplorii ecoului ei, precum și a vastei rețele internaționale de expoziții, bienale și manifestări teoretice, dedicate permanent acestei arte, fenomene pe care majoritatea publicului neavizat, ce consideră încă arta naivă un fenomen secundar, nici nu le bănuiește.

Vom începe cu EUROPA, nu pentru că arta naivă ar fi apărut întîi aici, o ierarhie în acest sens e imposibil de stabilit, ci deoarece ea deține, prin Franța, la început de secol, apoi în anii noștri prin Iugoslavia, Cehoslovacia, Italia sau R.F. Germania prioritatea în conștientizarea și omologarea estetică a acestei arte.

Țara care a contribuit cel mai mult în ultimele decenii la popularitatea și impunerea artei naive contemporane în atenția criticilor și organizatorilor de expoziții este neîndoielnic *Iugoslavia*, care a beneficiat de apariția simultană a unor personalități artistice excepțional înzestrate. Ea atinge punctul culminant al evoluției sale în anii '50 reprezentînd, la acea dată, un fenomen unic pe plan mondial. Nu numai legendara de-acum „Școală de la Hlebine", creatoarea unei arte naive cu caracteristici morfologice proprii, ce disting și individualizează întregul grup, făcîndu-l inconfundabil și recognoscibil, dar și pictura din afara Croației, opera unor artiști individuali ce-și alimentau și ei elanul creator din izvorul comun al moștenirii și tradițiilor artei populare. Majoritatea dintre ei sînt pictori-țărani; un fond aperceptiv format din amintirea datinilor, obiceiurilor și formelor vieții rurale le alimentează fantezia. Alături de ei, trădînd influența civilizației citadine, pictează azi și numeroși meseriași și muncitori.

Țăranii Ivan Generalić și Franjo Mraz au constituit nucleul unei grupe de pictori căreia i s-au alăturat Mirko Virius și mai tîrziu Dalenec, Dragan Gaži, Franjo Filipović, Ivan Vecenai, Mijo Kovacić, iar în deceniul din urmă Iosip Generalić (fiul lui Ivan) și Branca Lovak. A luat naștere, astfel, o ciudată comunitate țărănească ce credea că nu numai fructele reale ale vieții, ci și cele rodite de visul artistului țin de hrana zilnică a sufletului. Hlebine — satul care pictează — a devenit locul de pelerinaj al naivității și încrederii în artă, ajungînd, curînt, Mecca picturii naive mondiale.

Ce a determinat însă, tocmai în Iugoslavia, începînd cu anii '30 și continuînd, ca fenomen autentic pînă la începutul anilor '60 un asemenea avînt al

creației naive, neomițînd faptul că și în Serbia sau în satele bănățene aveau să se afirme curînd alți pictori naivi înzestrați? Nebojša Tomašević, cel mai cunoscut exeget al artei naive iugoslave, consideră că spre deosebire de situația din țările industriale dezvoltate, aici tradiția creației folclorice nu secase încă. „Producția industrială nu precumpănește încă în toate domeniile vieții. Mecanizarea agriculturii nu a luat încă o asemenea amploare încît să-l desprindă cu totul pe țăran de natură. Săteanul mai dispune de lunile de iarnă, cu serile lor lungi, cînd poate să cugete asupra vieții lui, asupra tinereții, copilăriei, asupra vechilor datini, care la țară se mai păstrează în oarecare măsură, în pofida marilor mutații în mediul rural după război."[45] Nu întîmplător celelalte cîteva centre de iradiere a mirajului naivității, la care ne vom referi, se află în țări cu climate socio-economice asemănătoare, din Africa sau America Latină.

Independent de influența exercitată de pictura lui Ivan Generalić și de „Școala din Hlebine", peisajul artei naive iugoslave mai cunoaște cîteva cote ridicate, reprezentate de Ilija Basilj-Basicević, Ivan Rabuzin, Matija Skurjeni sau Emerik Fejes. Compozițiile bătrînului țăran Ilija cu creaturile lui, îngemănare de om și animal, amintesc de imaginile magice ale preistoriei. În culori luminoase și adesea pe un fundal auriu, ireal, el pictează simboluri apocaliptice de un fantastic infantil ce reprezintă iconii naivității sale. Ivan Rabuzin, după opinia noastră cel mai dotat și original, dar și constant totodată, dintre pictorii naivi iugoslavi, reunește în arta sa exactitatea meșteșugarului cu dezvoltarea organică a naturii. Viziunea lui trădează o natură contemplativă, ce atinge granițele abstracțiunii fără a părăsi natura. Prin concepția sa struc-

turală ce vede în cerc forma constructivă elementară a naturii, Rabuzin ajunge la imaginarea unui paradis ornamental. Peisajele, compuse din cercuri și curburi, redau o realitate transpusă în limbaj naiv-poetic. Spre deosebire de maniera naivă a grupului de la Hlebine, compozițiile lui Rabuzin nu sînt rezultate din acumularea perseverentă a unor amănunte pictate cu minuțiozitate, ci constituie o unitate între ritm și poezie, concretizînd o viziune interioară în care tot ce există, trăitul și văzutul, se reunesc, conform unui cod secret, într-o ordine cosmică. Cu totul singulară este și mitologia personală incifrată în picturile lui Matija Skurjeni. Absurdul și misteriosul sînt redate cu o luciditate obiectivă. Viziuni apocaliptice, frînturi de vis, dorințe erotice conturează repertoriul de motive al pînzelor sale. Farmecul expresivității sale formale stă în caracterul ei enigmatic. Obiectele nu sînt identice cu semnificația lor comună. Proporțiile și valorile cromatice aparțin unei legități secrete a fanteziei.

Cazul pictorilor fondatori ai „Școlii de la Hlebine", ca și al celorlalți pictori țărani iugoslavi ajunși la celebritate mondială, confirmă prin diversitatea formală și tematică a operei lor că pictura naivă nu poate fi supusă nici unei reguli, nici unei analize abstracte, conform unor criterii exclusiv formale. Ele iau naștere spontan, independent de altele, și fără nici o legătură cu educația artistică. Creația naivă e rezultatul unei porniri individuale foarte diferite de la individ la individ, ambițiile artistice neavînd aici nici un rol. Ea se manifestă mai mult sau mai puțin inconștient, autorii tablourilor fiind adesea surprinși ei înșiși de ceea ce au fost în stare să creeze. Cea mai evidentă trăsătură a artei naive rămîne, așadar, faptul că artistul nu are nici

un fel de educație artistică, nu este adică profesionist, înclinațiile sale nu au fost dirijate spre o carieră artistică, astfel încît operele pe care le produce rămîn rudimentare și primitive în ceea ce privește cunoașterea artistică. Cel puțin acesta a fost statutul originar al operei pictorilor iugoslavi amintiți și al tuturor naivilor autentici.

În practică, însă, artistul naiv nu poate crea, mai ales în epoca expansiunii covîrșitoare a mass-mediei, izolat de influența modelelor culturale și artistice de „cod tare“. El are contacte cu alți artiști naivi și profesioniști, dornici, ultimii, să-l „sfătuiască“ și să-l „îndrume“, cu teoreticieni și critici, vizitează expoziții cu capodopere ale artei culte, ceea ce nu poate rămîne fără efect asupra evoluției modului său de creație. Înșiși anii de practică îndelungată contribuie la acumularea unei experiențe ce face să crească simțitor posibilitățile sale de exprimare, pentru depășirea unor erori și stîngăcii tehnice. Este, prin excelență, cazul destinului estetic al operei lui Ivan Generalić. Opera sa a dobîndit progresiv nu numai o măiestrie tehnică impresionantă, dar a suferit și hotărîtoare mutații de mentalitate. Saltul de la cultivarea miraculosului pînă la subtila surprindere și sugerare a realității morții, deci distanța cognitivă între neuitata „nuntă a cerbilor“ din 1959 și compoziția monumentală, pe pînză, evocînd moartea în lagăr a prietenului său, pictorul țăran Mirco Virius, terminat în 1974, cuprinde drumul și totodată distanța de la imaginația naivă spontană la reflecția matură asupra sensurilor morții și a absolutei noastre însingurări în fața ei. Generalić mai pictase o dată același motiv, în 1959, dar într-o modalitate mult mai aproape de repertoriul imagistic și compozițional al viziunii naive. Reluînd subiectul, revenirea la propriul stil

al perioadei sale timpurii nu l-a mai satisfăcut. Între reprezentare și realitate se interpuneau în trecut doar inerentele deficiențe tehnice. Măiestria desăvîrșită la care a ajuns între timp i-a ușurat procesul creației, dar i-a pus în față, totodată, noi dificultăți. Aura ingenuității nu mai plutește peste imaginea perfectă, transfigurînd nu o realitate văzută, cunoscută direct, ci una mediată prin reflecție și analiză. Este un zid în fața căruia arta naivă se oprește neputincioasă, dar și neinteresată. Un om care a ajuns în stare să picteze astfel renunță la pavăza prin care naivitatea îl ferea de un contact prea dur cu realitatea și întoarce spatele visului despre caracterul amical și conciliant al lumii, ce stă la originea oricărei arte naive.

La încrucișarea dintre naivitate și experiență, după ani de nesiguranță și căutări, Generalić s-a găsit prins în capcanele perfecțiunii depline. Tablourile sale din ultima prioadă, elaborate într-un ritm dictat mai mult de cerințele numeroaselor comenzi decît de vreun impuls interior, pot trezi îndoieli justificate asupra autenticității caracterului lor naiv și pun totodată în evidență consecințele bivalente ale continuității pentru experiența artistică și evoluția unui artist naiv. Priceperea și experiența au anulat aici granițele dintre naivitate și profesionalism. Dar indiferent cum vom eticheta pictura sa, o forță legendară rămîne inerentă vocației narative a pensulei sale.

În cazul pesonalităților cu o forță de creație mai redusă, acest proces are însă un efect degenerativ. Naivitatea pierdută prin manierism și stereotipie nu este răscumpărată de dobîndirea unei profesionalități, fundată nu numai într-o tehnică superioară, ci și în asimilarea unui alt nivel al motivației și finalității creației. Șocul perturbator ni se pare a

fi venit din două direcții, ambele oarecum de neocolit.

În primul rînd, confruntarea artei naive cu arta modernă, inevitabilă odată cu „ieșirea ei în lume" și pătrunderea în expoziții și pe piața artistică. Pentru că zestrea originară a artei naive constă în lipsa balastului teoretic și în faptul că geneza ei nu este stînjenită de educația academică și de tendințele artei contemporane, fluctuante și contradictorii. Sub influența artei moderne, modul de expresie personal și nedeliberat al unor pictori naivi începe să includă teme, obsesii și rezolvări care nu mai sînt emanația și descoperirea sensibilității lor, ci împrumuturi și transplanturi din regnuri spirituale și artistice străine. Naivitatea lor rămîne astfel cel mult a mîinii care pictează, nu însă și a viziunii pe care încearcă să o transpună pe pînză. Mai mult, naivitatea lor devine premeditată, iar compoziția sofisticată, marcată de prețiozitate și incifrare simbolică, ce nu mai pot fi emanația unei conștiințe ingenue. Astfel, printr-un fel de proces de negare a negației, Mijo Kovačić ajunge la un manierism perfecționist, Iosip Generalić trădează tot mai mult asimilarea unor influențe suprarealiste, în vreme ce alt artist dotat, Ivica Propadolo, colează în compozițiile sale elemente ce par a proveni din repertoriul unui bestiar medieval. În funcție și de cerințele pieței sau ale comanditorilor direcți, industria de artă „naivă" iugoslavă face apel pînă și la citate din iconografia creștină medievală (M. Kovačić). Toate aceste modalități de a „îmbogăți" și „diversifica" tematica artei naive, în condițiile „concurenței de piață" nu mai sînt, evident, produsele spontane ale unei imaginații și sensibilități ingenue, ci ale unui manierism și mimetism alimentat de vizitarea marilor muzee ale

lumii sau ale consultării albumelor de artă clasică și modernă. Filonul naivității nu mai este la artiștii amintiți suficient de dens, de autentic, pentru a putea transfigura în manieră proprie toate aceste influențe, cum se mai întîmpla cu clasicii genului, de la începutul secolului.

Și totuși, creația naivă autentică și valoroasă continuă să apară și în Iugoslavia. Ea aparține însă „începătorilor“, celor ce nu au ajuns la maturitate tehnică, celor ce nu și-au conștientizat încă statutul de „artiști“ și nu urmăresc să se „perfecționeze“ dialogînd cu arta cultă din trecut sau din prezent. Este cazul lui Branko Vidovici, Ante Vukici, Bruno Paladin, Frano Antonyevici.

În al doilea rînd, un efect perturbator l-a avut însăși expansiunea și popularitatea uimitoare a artei naive iugoslave, după cel de al doilea război mondial. Turismul și industriile adiacente au început să folosească pictura naivă pentru a face reclamă unui paradis însorit. A luat naștere o modă, cea care a determinat la rîndul ei o mare cerere de artă naivă în general. Mulți pictori școliți au socotit astfel că i-ar avantaja să pozeze în naivi și să picteze în consecință pentru a fi siguri că-și vînd lucrările. Popularitatea acestei arte s-a dovedit deci dăunătoare în principal datorită numărului mare de imitatori pe care i-a generat, și a presiunii pieței care i-a determinat pe naivi să producă mărfuri de serie, ușor vandabile. Și efectul acesta degenerativ s-a manifestat în toate țările, din Haiti pînă în R. F. Germania, în care turismul și reclama au făcut din arta naivă o curiozitate ce „trebuia“ văzută, iar din pînzele lor o sursă de suveniruri mai elevate.

Trienalele de artă naivă de la Bratislava, manifestări de amploare mondială susținute între 1971 și 1973 de editarea unei publicații proprii „INSITA“

— primul buletin teoretic găzduind dezbateri teoretice și prezentări ale artei naive din toată lumea — au atras atenția asupra amploarei pe care arta naivă a căpătat-o și în alte țări precum Cehoslovacia, Polonia, România, Ungaria și U.R.S.S. Spre deosebire de țările occidentale, unde procesul de industrializare a început mai de timpuriu, în țările amintite persistă o artă „țărănesc-naivă", influențată de tradiția folclorică din care se desprinde și ale cărei funcții le preia și le exercită în mod propriu. Naivii aceștia de proveniență rurală percep natura nu ca pe un Eden pierdut și permanent năzuit, ci ca pe un dat al propriei realități, ca „mijloc și loc de producție" al existenței lor. Ceea ce pictează le aparține, este ambianța lor cotidiană, sînt datinile și ceremoniile familiare. Ei pictează natura nu ca niște oameni ce o admiră cu exaltare, ci precum aceia ce o cunosc și își cîștigă pîinea din confruntarea permanentă cu ea. Legătura concretă a acestor artiști țărani cu semenii lor, cu animalele, plantele și peisajul, efortul zilnic depus în mijlocul lor spre a-și asigura existența îi ferește de idealizarea vieții la țară. Această perspectivă romantică aparține mai ales perceperii contemplative a naturii de către orășeni, și e proprie pictorilor muncitori sau meseriași ce lucrează în uzine și ateliere, într-un mediu tern și apăsător, ce-i face să viseze la contopirea cu natura ca la un ideal irealizabil.

Sfera anonimă a patriarhalității a fost deja depășită de această artă, dar mîna încă ezitantă a pictorului țăran nu e însoțită de conștiința de sine a creatorului.

Cea mai proeminentă figură a picturii naive din *Cehoslovacia*, Ondrej Steberel, obiectivează în pînzele sale o viziune proprie, autistică, orientată spre interior. Fostul feroviar a început să picteze abia

în anii de pensie, la vîrsta de 66 de ani. Tematica sa se inspiră adesea din parabolele biblice sau ne oferă interpretări subiective ale lumii sale interioare, cînd iluminată de calmul unei simplități senine, prietenoase, cînd învăluită în aburul unui mister ancestral. El pictează exclusiv bidimensional, compensînd lipsa de perspectivă printr-o ritmizare cromatică, și nu se sinchisește de imperativele gravitației. În ordinea plană a compozițiilor, inventivitatea sa ieșită din comun, face ca oameni, animale, case, păduri sau cimitire să apară reunite într-o egală simplificare sau/și esențializare și să dețină o forță de semnificație emblematică, în care se oglindește o mitologie aparținînd parcă unei fantezii infantile. Din generația vîrstnică de naivi cehoslovaci, se mai cuvin amintiți, pentru autenticitatea viziunii naive și expresivitatea compoziției plastice, Vaclav Beranek, deținătorul a cinci premii întîi obținute la Lugano, Robert Gutman, Natalia Schimidtova și Ludmila Procházkova. Din generația de mijloc, un nume de rezonanță este Petr Halák care obținea, în 1972, la numai 24 de ani, marele premiu *Douanier Rousseau* la cea de a III-a Trienală de artă naivă de la Bratislava. Caracterul autentic naiv al artei sale, altfel neîndoielnic valoroasă, ridică, după opinia noastră, numeroase semne de întrebare. Ea ține mai degrabă de o poetică suprarealistă, decît de o viziune naivă în sensul propriu al cuvîntului.

Am întîrziat ceva mai mult în preajma artei naive cehoslovace nu numai datorită valorii ei intrinseci, ci și spre a aminti și cinsti cum se cuvine inițiativele organizatorice de sprijinire, răspîndire și popularizare a artei naive, ce au făcut din Bratislava anilor '60—'70 capitala mondială a artei naive. Nu numai seria Trienalelor, inaugurate aici în 1966 și continuate pînă în 1975 — cea mai cuprinzătoare și

prestigioasă manifestare internațională cu caracter expozițional a momentului — a contribuit la aceasta, dar și simpozioanele teoretice desfășurate cu acest prilej, precum și cele șase numere, riguros documentate și deschise colaborării tuturor celor interesați, ale revistei trilingve „INSITA", concepută inițial ca un buletin însoțitor al Trienalei, dar devenită ulterior independentă. Recunoscută oficial încă din 1964, prin organizarea la Praga, sub auspiciile Galeriei Naționale, a unei cuprinzătoare expoziții de artă naivă și prin editarea unui catalog ce introducea publicul în atmosfera și specificul acestei arte și oferea informații precise despre geneza, evoluția și statutul ei actual în lume, arta naivă din această țară a beneficiat de asistența calificată a unor prestigioși teoreticieni și critici de artă, care s-au dedicat cu exclusivitate studierii și susținerii artei naive. Principalii protagoniști sînt Ștefan Tkáč și Arsén Pohribny, care au pregătit terenul pentru prima mare expoziție de artă naivă în Cehoslovacia, organizată la Brno, în 1963. Lui Tkáč i se datoresc și primele lucrări teoretice publicate în această țară (*L'Art insitic slovaque*, 1966; *L'ouvrage représentatif l'Art Naïf en Tchécoslovaquie*, 1967; *L'art insitic mondial*, 1969). Ei au fost secondați de istoricii și criticii de artă Miroslav Mičko și Vladislav Stanovsky. În orice sferă a artei profesioniste, o asemenea susținere teoretică și-ar fi aflat ecoul într-o evoluție și dezvoltare corespunzătoare în planul practic al creației. Arta naivă are însă resursele ei secrete și capricioase care depind prea puțin de ce și cît se scrie despre ea, ba proliferează mai degrabă pe terenuri virgine, nedefrișate și ignorate de teoreticieni. Așa se face că, în afara celor cîteva personalități menționate, Cehoslovacia se impune atenției iubitorilor artei naive în primul rînd dato-

rită cadrului organizatoric expozițional și apoi prin confuntări teoretice de prim rang și de largă deschidere internațională care au dat un impuls hotărîtor dezvoltării și statutării oficiale a artei naive contemporane.

Creația artiștilor naivi din *Ungaria* se alimentează și ea, chiar dacă inconștient, din izvoarele subterane ale unei arte populare pe cale de a se stinge. Astfel Elek Gyory surprinde, prin cronica sa în imagini, etapele tranzitorii ale ștergerii deosebirii dintre sat și oraș. Voind parcă să le conserve nu numai în memoria sa afectivă, el fixează pe pînză strălucirea unor vechi datini și ceremonii sătești precum nunta, înmormîntarea, culesul viilor, caruselul uman și cromatic al iarmaroacelor, horele, la care, alături de săteni cu costumele lor pitorești, au început să participe tineri în haine orășenești, soldați și lăutari. András Süli, țăran din Algya, și-a conceput pictura ca un imn de slavă dedicat naturii, ale cărei ipostaze inepuizabile încearcă să le surprindă în imagini succesive, concepute ca un serial. Fiecare din variațiunile sale pe aceeași temă își păstrează noutatea și exprimă dispoziții diferite. O formă primitivă de credință, liberă totuși de dogmele artei religioase, străbate ca un filon spiritual unificator arta naivă din *Polonia*. Dimensiunea caracteristică a acestei picturi — cea care o individualizează — este cea psihică, interioară. Naivii polonezi evocă precumpănitor stări și sentimente izvorîte din reculegere, precum Maria Jenczewska si Franciszek Janeczko; sau reflexii ale unei tensiuni interioare ce atinge granițele perturbării psihice, precum la Edmund Monsiel, ce se simte iscodit de mii de ochi divini. Fanteziile teozofice ale lui Teofil Ociepka, populate de monștri saturnieni, par obiectivarea unei viziuni de coșmar. Prin atmosfera lor

apăsătoare, pînzele sale ne previn de faptul că, deși mult mai rar întîlnită, groaza nu este un sentiment total necunoscut naivilor. Cea mai importantă și originală personalitate a artei naive poloneze rămîne însă Nikifor, țăranul surdo-mut din satul de munte Krynica. Din materia cea mai săracă și din obiectele cele mai banale, dispunînd de un intens potențial creator, el concretizează în imagini de o sinceritate zguduitoare, prin simplitatea lor, speranțele și idealurile unui suflet chinuit. Împiedicat să comunice pe căile obișnuite, aproape analfabet, el reface contactul cu semenii săi prin migala pensulei și sonoritatea culorii. Semnele scrierii sale în imagini sînt poduri și semafoare, străzi care se intersectează ca niște întretăieri de destine. Folosind acuarele ieftine, de uz școlar, și utilizînd drept „pînze" cartonul unor cutii de țigări sau chiar file dintr-un caiet de matematică, el notează dintr-un impuls spontan impresiile melancolice ale vagabondărilor sale prin sate, caligrafiate pe fundalul albastru sau verde cenușiu al unui univers oniric. Recursul la artă era pentru el un gest vital, singurul prin care putea interveni corectiv într-o lume care-l lezase și ultragiase continuu și pe care numai astfel și-o putea imagina acceptabilă. Depresiunile suferite în timpul celui de al doilea război mondial și al ocupației sînt răscumpărate în pînzele sale prin proiecția directă a unor speranțe și năzuințe îndelung înăbușite. Autoportretizîndu-se ca judecător sau savant, ca sfînt sau episcop, el încearcă să compenseze, astfel, lipsa lui de instrucție și derizoria poziție socială, conferindu-și, pe pămînt, rangul unui înțelept și în cer un loc între sfinți. Cu o sete de fabulare proprie spiritului naiv, el suspendă raporturile raționale, transfigurînd lumea pe care ne-o zugrăvește în conformitate cu visurile sale.

În țările occidentale industrializate, amintirile unei comunități rurale sînt prea vechi și estompate spre a mai constitui un impuls creator, pictorii naivi afirmați în ultimele decenii sînt aproape exclusiv orășeni, mici meseriași, muncitori, funcționari, casnice și pensionari. Practicarea artei naive în mediul urban este condiționată direct de dimensiunea loisir-ului. Pentru naiv pictura este un hobby care-i îngăduie să se relaxeze după o zi de muncă grea și adesea neplăcută. Iar această activitate creatoare, complementară celei profesionale, zilnice — dar adesea singura în care se regăsește și se exprimă ca individualitate — s-a dezvoltat în ultimul timp și datorită creșterii timpului liber. Aceasta face ca pensionarii să nu mai reprezinte, azi, o categorie preponderentă în cadrul artei naive. Tot mai mulți tineri se simt atrași de zona neelitară și neexclusivistă a creației naive. Fiind autodidacți, sub aspectul instrucțiunii plastice, ei au, firește, probleme de tehnică, cu atît mai mult cu cît, fiind orășeni, nu beneficiază de influența călăuzitoare a unei arte populare, al cărui rafinament cromatic și formal să-l fi asimilat inconștient ca model și element de referință. De aceea, unele inadvertențe de echilibru și coerență formală sînt mai evidente în cazul lor. Dar învingînd rezistența materialului, ajung curînd la o îndemînare proprie, la o modalitate de expresie adecvată intenției lor creatoare. Și oricît ar fi de primitivă ori neacademică, ea dă operei lor o notă personală și farmecul ineditului.

Și tematic, pictura naivilor citadini reflectă mediul diferit în care trăiesc, influențele dinspre partea artei culte fiind aici mai frecvente și mai asimilate. Portretul individual sau de grup, scenele de interior, natura statică, alegoria sau compoziția simbolică devin preponderente în dauna peisajului și a

transcripției directe după natură. Și nostalgiile lor sînt altele, evocînd nu atît paradisul pierdut al fraternizării cu o natură prietenă și ocrotitoare, cît fericul, sărbătorescul, armonia umană și calmul în marile aglomerări umane din orașe. Și tipologic naivitatea lor este nu mai puțin autentică, dar mai puțin profundă și cuprinzătoare. Ea nu este atît a structurii întregii lor personalități (mulți dintre ei au profesii ce presupun cel puțin trecerea prin școli medii, dacă nu și prin universități), cît una de expresie plastică. Și aceasta amendată, uneori, prin citate din pictura expresionistă și suprarealistă, mai ușor de mimat în condițiile unei tehnici deficitare decît perfecționismul artei clasice (spre a cărei performanțe naivii dintotdeauna au năzuit mereu).

Dintre zonele de iradiere ale țărilor occidentale ne vom opri în primul rînd la *Republica Federală Germania*, întrucît aici se concentrează la ora actuală numele cele mai semnificative ale picturii naive citadine, ea oferind, totodată, cea mai largă rețea de galerii de artă și expoziții permanente rezervate artei naive, precum și numărul cel mai cuprinzător de publicații (cărți, albume, cataloage, reviste) tratînd ocazional sau în exclusivitate acest subiect.
Arta de amatori, gen din care s-a desprins și individualizat apoi arta naivă, are o veche tradiție în Germania. „Naivitatea“ prin tehnică a unor amatori decurgea însă nu dintr-o viziune autentic naivă asupra lumii, singura care contează cu adevărat în conservarea specificității ei. În vreme ce pictorul naiv încearcă să reconstituie trăsăturile esențiale ale lucrurilor și fenomenelor din propria experiență, fără a-și putea recunoaște limita cunoștințelor și a posibilităților, abordînd astfel subiecte care adesea îi depășesc puterile, pictorul amator încearcă să preia

procedeele tradiționale sau chiar și modalități stilistice mai noi și prin împrumuturi din aceste modele să-și însușească ceva din desăvîrșirea lor tehnică.

Pictorul naiv, animat de chipurile și reprezentările ce-i bîntuie imaginația, îndrăznește să atace temele cele mai dificile și ajunge, prin tensiunea dintre ignoranța tehnică și adevărul imaginii pe care dorește s-o exprime, dintre simplitatea ideatică și reprezentarea vizuală, la acel specific al expresiei sale creatoare care îl deosebește de alți artiști. Deformări și transformări ale realității pe care dorește să le exprime în imagini nu sînt, în cazul său, intenționate, ci proiecția adevărului său intern. Căci dorința lui cea mai sfîntă este adevărul, reproducerea exactă a realității, dar incultura plastică îl face să neglijeze perspectiva, umbrele și proporțiile exacte.

Nu este întîmplător faptul că în cazul pictorului naiv-muncitor, prins în fluxul producției industriale, influența proceselor sociale, istorice și estetice să fie mai puternic resimțită decît în celelalte straturi de naivi. Cînd o izolare deplină nu mai este nicăieri posibilă, cînd artistul naiv nu se mai poate apăra niciunde de presiunea forței atotcuprinzătoare a mijloacelor moderne de comunicare optică, există totuși o anumită limită de toleranță, prin a cărei depășire sînt încălcate totodată și granițele naivității.

Este ceea ce se întîmplă cu Josef Wittlich, una din figurile proeminente ale naivilor germani. El nu descoperă și nu redă o lume naturală, firească. Viața sa se desfășoară în cadrul a-natural al unui mediu înstrăinat și, astfel, arta sa oglindește culisele artificiale ale unei vieți hipertehnicizate și apăsătoare, dar nu și trăite. Muncitorul din Ruhr, Josef Wittlich, și-a abstras ritmurile sale lineare și planeitatea absolută a suprafeței pictate din repertoriul formal al tipăriturilor în culori, al presei cotidiene,

al afișelor de film, al comic-strip-ului și din imaginile ecranului de televizor. În forme desenate în contururi accentuate, net diferențiate, Wittlich surprinde imagini ale contemporaneității, redate în culori vii și surprinse în ipostaze de stop-cadru.
O stranie atmosferă de nefiresc, de neliniște și apăsare caracterizează compozițiile fostului minier Friedrich Gerlach. Imagini îndelung visate în anii petrecuți în galerie devin realitate în desene pedant accentuate, de o cromatică discretă. Putem recunoaște în tablourile sale influența neconștientizată a unui realism magic de coloratură romantică, ce-l aduce, însă, prea aproape de granițele suprarealismului, spre a nu-i periclita esența naivă a viziunii.

Îndeosebi strădaniile istoricului și criticului de artă Thomas Grachowiak, sprijinite de Uniunea Germană a Sindicatelor, au dus din anii '60 încoace la organizarea unei serii de expoziții de artă naivă, prilej cu care s-au afirmat numeroși pictori naivi din rîndurile muncitorilor și meseriașilor.
O recentă selecție de artiști naivi germani, prezentați în cadrul expoziției internaționale *Naivi '87* de la Zagreb, evidenția, alături de pictorii amintiți, numeroase alte personalități, demonstrînd bogăția și varietatea filonului naiv în această țară. Henry Dieckmann, Minna Ennulat, Franz Iosef Grimmelsen, Maja Kunert, Rosemarie Landsiedee-Eicken, Dorothea Löbel-Bock, Eduard Odenthal, Paps (Waldemar Rusche), Max Raffler sau Manfred Söhl sînt numai cîțiva dintre foarte dotații pictori naivi ai R. F. Germania ce ne restituie, trecute prin filtrul naivității lor, imagini vesele ale unei lumi policrome și prietenoase, ce nu a suportat umbra poluării ecologice sau sociale.
O evoluție similară a cunoscut în ultimele două de-

cenii și arta naivă din *Austria*. Sub conducerea criticului Robert Schmidt, a fost organizat un ciclu de expoziții sub genericul *Talente descoperite — talente incitate*, ce a impus publicului numele unor naivi autentici, precum cele ale tîmplarului Hans Strygel din Viena, ale șlefuitorului Franz A. Spielbichler din Furthof, ale arămarului și lăcătușului Rudolf Geyer din Linz. Ei, și alții ca ei, pictează construcții industriale, orașe și străzi văzute din perspectivă aeriană, portrete sau arhitecturi fanteziste.

În *Elveția* vecină se practica încă din secolul XVIII o pictură popular-naivă, ce-și avea rădăcinile înfipte solid în tradiția folclorică. O dată cu ornamentarea în stil țărănesc-decorativ a obiectelor de uz cotidian, a dulapurilor și ușilor, s-a dezvoltat o tendință de configurare a imaginilor într-un tablou, care se emancipa din anonimitatea folclorică. Au fost pictate numeroase peisaje, cîmpii și pășuni presărate cu flori și turme de vite, țărani și păstori în atitudini caracteristice și, desigur, elementul natural omniprezent al acestei țări, munții. Bartholomäus Laemmler a fost cel mai apreciat în cercul acestor pictori amatori. Pînzele sale, povestind despre viața păstorilor sau a trăietorilor de pădure, dezvăluie un pronunțat simț pentru ritm, culoare și formă. Dar puternica artă populară a pictorilor din pitorescul canton Appenzell s-a transformat cu timpul într-o pictură pseudo-naivă de suveniruri agreabile. Un destin pe care arta populară pe cale de disoluție l-a cunoscut pretutindeni în lume, unde a venit în contact cu o industrie turistică atotulacaparatoare. Abia la începutul acestui secol a renăscut interesul pentru simplitatea originară a artei naive. Adolf Dietrich, pădurar și apoi lucrător la căile ferate, a fost prima figură proeminentă a acestei renașteri. El a știut să caute și să găsească armo-

nia și frumosul pretutindeni în natură și îndeosebi în detalii aparent nesemnificative. Fiind, de asemenea, un prieten al animalelor, a trăit în mijlocul lor și le-a pictat destinele, portretizîndu-le cu devotamentul și minuția cu care portretiza și oamenii. Grădini și fructe, păsări și jderi, șoareci și oameni apar în pînzele sale consemnați cu intensitatea plastică a unui pictor quatrocentist și cu sinceritatea nemijlocită a viziunii naive. Fără a oferi ea însăși un număr semnificativ de artiști naivi contemporani, Elveția a învățat însă să prețuiască și să sprijine această artă, de oriunde ar veni ea. Din 1975 se organizează la Zürich, anual, o expoziție internațională de artă naivă, ce decernează și rîvnitul *Prix Suisse de peinture naïve internationale.*

În vreme ce în Statele Unite arta de amatori s-a dezvoltat alături și independent de tradiție și de academie, în *Anglia* ea constituie un fenomen însoțitor al artei culte. Tinere doamne din aristocrație, membre ale înaltei burghezii, deci în nici un caz niște oropsite ale soartei, ca în Franța, ci amatoare cultivate, pictau, adesea cu un gust delicat și cu intuiție a formei acuarele poetice, peisaje romantice, aranjamente florale și ocazional naturi statice cu animale sau portrete. Cînd dotorită lor, ochii iubitorilor de artă din Marea Britanie au început să se deschidă și pentru o pictură fără tradiție și fără instrucție de specialitate, s-a putut vedea că și aici sensibilitatea populară generase pictori naivi din instinct. Printre ei puteau fi găsiți pescari, agricultori sau simpli muncitori, precum Alfred Walis, James Lloyd sau A. W. Ghesher. În special fermierul și șoferul de autobuz James Lloyd, descoperit de Herbert Read, s-a impus atenției internaționale, participînd la principalele expoziții organizate în lume și obținînd numeroase premii. Tematica sa prefe-

rată pune în lumină legăturile esenţiale dintre om și animal, îndeosebi dintre copil și animal (Fig. 30). El pictează cu linii ferme; desenul său conferă subiectului o obiectivitate naturală, chiar dacă limitată de necunoașterea anatomiei și a tehnicii academice a proporţiilor. Dar poate tocmai de aceea ochiul său vede și pensula sa redă mai mult decît se poate deslusi la suprafaţa naturalistă a lucrurilor.

Atmosfera *Italiei* e saturată de parfumul și strălucirea trecutului. Patosul antichităţii și armonia clasicilor pot lăsa locul primitivizării numai pentru scurtă vreme și numai prin provincializare. E greu să rămîi un ignorant în materie de imagine plastică și să-ţi păstrezi ingenuitatea ochiului cînd oriunde întorci privirea te întîmpină vestigiile unei culturi plastice de înaltă performanţă. Și totuși printre meseriașii Italiei, cu deosebire în micile orașe provinciale din sud, au existat oameni care fără o instruire specială, dar cu pasiune, concepeau mici compoziţii idealizante ale mediului și propriei lor existenţe. În muzeele din aceste mici orașe pot fi găsite embleme și firme ale diverselor ateliere meșteșugărești sau ale unor cîrciumi și hanuri a căror poezie banală dau seamă de forţa narativă, de expresia sugestivă și de talentul artiștilor din popor.
Cel mai important și mai original pictor naiv al Italiei a fost meșterul cizmar din Terni — Orneore Metelli. El ne poartă prin arhitectura înghețată a orașului său natal și îl celebrează cu o retorică festivă. Spaţiul și timpul par a fi fost încremenite în pînzele sale de o baghetă magică. Tablourile lui (din care s-au păstrat peste 250), pictate pînă tîrziu în noapte sau dis-de-dimineaţă, înainte de a-și începe activitatea profesională, susţin caligrafia rafinată și fină a formelor printr-o generoasă paletă

cromatică. Compozițiile sale naive aparțin astăzi, la 50 de ani de la moartea autorului lor, galeriei clasice a picturii naive. Tehnicianul farmacist Bernardo Passoti, din Milano, compune adesea secvențe ale unor povestiri în serial (Fig. 43), înrudite cu scenele maeștrilor gotici care povesteau în imagini, în scene succesive, viața și patimile sfinților după Sfînta Scriptură. Orașele, interioarele și personajele sînt învăluite într-o blîndețe cucernică. Vocația lui constă în trezirea la viață a lucrurilor moarte. Prin calmul și intensitatea artei sale el transfigurează străzile mizere sau piețele reci și pompoase ale orașelor de provincie. În penumbra melancoliei ele dobîndesc patină și o lumină interioară ce ni le fac familiare.

În anii '60 și '70 s-au impus noi nume de artiști naivi în toate zonele Italiei, justificînd înființarea cîtorva galerii permanente, precum și apariția unei reviste periodice de prezentare și comentare teoretică a artei naive din această țară și din întreaga lume. Dintre ei se cuvin menționați în primul rînd Antonio Libague, Enrico Benassi, Irene Innrea, Nello Ponzi, Bruno Rovesti, Udo Toniato și alții.

Desigur, naivii Europei sînt cu mult mai numeroși decît cei pe care i-am putut aminti în puținele rînduri de mai sus. În țările în care, din prejudecăți estetice sau ideologice, arta naivă nu a ajuns încă la o recunoaștere oficială nu înseamnă că ea nu se manifestă în mod concret, anonimă și însingurată, dar pentru aceasta cu atît mai viguroasă și autentică. Aceste pete albe pe harta artei naive nu sînt zone nepopulate și cîndva ele vor îmbogăți cu operele produse în toți acești ani, de aparenta tăcere, patrimoniul mondial al artei naive.

Părăsind Europa să poposim puțin și în *ASIA* spre a prezenta cîteva personalități de excepție ce

au adus în arta naivă caracterul enigmatic și specificul spiritual al acestei lumi.

Într-o localitate străveche și totodată actuală din Asia de vest, în *Israel*, pe colinele Galileii — Safed — a trăit și a lucrat ceasornicarul Shalom Moskovitsch, care sub numele de Shalom din Shafed a devenit cunoscut în întreaga lume drept unul dintre cei mai interesanți și personali artiști naivi ai perioadei moderne. El depășise vîrsta de 60 de ani cînd a început să picteze, la început jucării pentru copiii din localitate. Un pictor profesionist i-a văzut lucrările și l-a îndrumat spre pictura propriu-zisă. Tablourile sale ilustrează cel mai adesea istoria poporului evreu. În benzi paralele, precum în compozițiile din Caldeea, Asiria sau în Egiptul antic el își ordonează, structurate ritmic, personajele narațiunilor sale pictate: oameni, animale și plante (Fig. 88). Precizia inscripției formale și poezia repetării monotone a siluetelor sale hieroglifice se aseamănă cu inscripțiile din „Camera secretă" a mormîntului lui Amenophis al II-lea, în Valea Regilor din Luxor. Rămîne unică în arta acestui ascet cu suflet de copil și rigoare de matematician îngemănarea proprie dintre fantezia și ordinea sistematizantă. El pictează miraculosul din legende, de pildă fuga evreilor din Egipt, pe lungi fresce ce fac ca acțiunea redată să pară fără început și fără sfîrșit (Fig. 87).

Pe teritoriul asiatic al *U.R.S.S.*, în Georgia, s-a cristalizat pictura naivă a lui Niko Pirosmanașvili (1860—1917), funcționarul autodidact, ce a surprins în imagini naive viața poporului său, cu sărbătorile și ceremoniile lui caracteristice, pline de un fast și un pitoresc oriental. În arta sa, datinile și obiceiurile tradiționale sînt înfățișate în corelație cu existența reală a omului și a mediului înconjurător. Ca

și rapsozii antichității, invitați să ia parte la festinurile princiare spre a cînta isprăvile zeilor și ale eroilor legendari, Pirosmanașvili a celebrat cu forța evocatoare a pensulei sale, pentru hrană și găzduire, prin hanurile orașului Tbilisi și a localităților înconjurătoare, întîmplări legendare și adevărate din viața poporului. O trăsătură popular-romantică l-a apropiat de epopeile literaturii georgiene și de suflul lor eroico-poetic, pe care a încercat să-l transpună și în pînzele sale. Specificul paletei lui îl constituie culorile caracteristice ale folclorului local. Cînd nu zugrăvea legende și epopei, îi plăcea să surprindă scene din petrecerile populare, mese încărcate de mîncare și băutură, atitudini comentate cu un deosebit spirit de observație și cu un umor discret (Fig. 84). Pictura lui s-a impus atenției specialiștilor abia în 1916, cu numai un an înaintea morții sale. Devenite patrimoniu al Muzeului de Stat din Tbilisi, tablourile sale au început să fie cunoscute publicului larg abia în urma retrospectivei din 1961 de la Tbilisi și a celei din 1963 de la Moscova. Interesant de menționat este faptul că în 1930 Stefan Zweig vorbea de el cu entuziasm, fără să avem însă informații pe ce cale luase cunoștință de opera lui.

De regulă, creatorii individuali ai artei naive au fost recunoscuți și apreciați ca atare abia în opoziție cu stilul de viață al societății industriale moderne. Acesta este, poate, motivul pentru care în marele spațiu asiatic numai statul industrial modern care este *Japonia* a generat dezvoltarea unei arte naive bogat reprezentate. În *India, China, Bali* există, ce-i drept, importante tradiții de artă populară primitivă, dar personalitățile creatoare, acționînd din propriu impuls, par să nu se fi putut desprinde încă din legăturile unui stil colectiv și ano-

nim. Japonia este, astfel, singura țară din Asia în care imperativele absolutizante ale revoluției industriale ating acel grad de amenințare existențială, ce face actuală și compensativ-valoroasă imaginea opusă interpretării scientist-tehniciste a lumii, și anume cea proprie artei naive.

Naivii japonezi Kiyoshi Yamashita și Sumi Maruki amintesc, prin peripețiile vieții lor, de polonezul Nikifor. Ca vagabonzi și cerșetori ei au trecut peste mizeriile unei asemenea existențe, peste jigniri și suferințe, transpunîndu-și sentimentele și sensibilitatea lezată în imagini. Lucrările lor se numără printre cele mai valoroase ale artei naive.

Cu aproximativ trei secole în urmă a început să se dezvolte în *AMERICA DE NORD* o artă de amatori ce răspundea nevoilor oamenilor simpli din popor și care se exprima cu mijloacele vizuale ce stăteau la îndemîna autodidacților. Această artă nu era produsă de indivizi izolați, plasați la periferia curentului artistic principal, ca mai tîrziu în Franța, unde naivii reprezentau insule neînsemnate pierdute în vastitatea activității artistice cultivate. Pictorii naivi ai Americii de Nord nu își formulau viziunea lor plastică asupra lumii în opoziție față de curentul evoluției generale; ei înșiși aparțineau cercului și modului de viață al pionierilor, pe care îi portretizau, ale căror case le împodobeau și ale căror gusturi le împărtășeau.

Arta fermierilor, predicatorilor, meseriașilor și gospodinelor din America era cu atît mai apropiată spiritului propriu al tinerei națiuni în devenire cu cît asimila și prelucra mai puțină tradiție artistică cultă. După ce Statele Unite ale Americii s-au eliberat din legăturile sistemului colonial european, au fost distruse și punțile spirituale ce le legau de trecutul vechiului continent. Năzuința crescîndă spre

o activitate și expresie artistică proprie își afla, astfel, o formă adecvată în pictura amatorilor sau a naivilor. Arta se năștea spontan din nevoia de a relata, de a comunica și de a te distra.

În majoritatea țărilor europene arta amatorilor și a naivilor s-a aflat, conștient sau nu, sub influența stilurilor oficiale. Cei ce o practicau se numeau „diletanți“ și pictau cu mijloace tehnice deficitare și cunoștințe restrînse aceleași teme și motive ca și pictorii profesioniști, dar cu mijloace mai rudimentare, imperfecte. Adevărații naivi ai Europei se plasau însă în afara dezvoltării istorice și culturale, ei nu imitau, ci pictau lumea așa cum o vedeau și o simțeau în mod spontan.

La început, în America, diferența dintre diletantism și arta naivă era mai puțin accentuată. Mulți pictau spre a-și înfrumuseța pur și simplu ambianța, spre a imortaliza imaginea celor apropiați sau spre a consemna pentru posteritate evenimente excepționale ale existenței colective. Portrete, peisaje și naturi statice, tablouri de gen și alegorii compun galeria acestor pictori populari. Pentru cei mai mulți arta lor nu era un hobby, ci o sursă de venituri, cu o tematică impusă de comanditari. Încă nu exista o separație netă între artă și meșteșugul meseriașilor. Pînă la jumătatea secolului al XVIII-lea, portretistica a dominat, în cadrul acestei arte, celelalte genuri. Timp de două secole ea a premers fotografiei încă neinventată. Subiectele au în pînzele lor rigiditatea și ascetismul unor statuete din lemn. Cu toată înclinarea pentru un desen caracterizant și cu tot simțul instinctiv pentru compoziție, le lipsea eleganța și senzorialitatea discret subliniată cromatic a portretului clasic. Autodidacți talentați, ei încercau, fără a stăpîni în suficientă măsură lim-

bajul pictural, să surprindă totuși esența lucrurilor și spiritul epocii lor.

Arta naivă contemporană a Americii de Nord numără în rîndurile ei mai cu seamă muncitori, mici fermieri, gospodine și pensionari. Primul pictor naiv, recunoscut ca atare, a fost minerul și apoi oțelarul John Kane. Arta sa, deși căutată de public, i-a adus puține avantaje materiale. A murit în sărăcie, în 1934, bolnav de tuberculoză. El picta interioare, festivități și, înainte de toate, imagini ale orașului în care trăia, Pittsburg. Fabricile înnegrite de fum, „lagăre ale muncii“ — cum le-a calificat artistul, în care și-a petrecut ani îndelungați, apar în pînzele lui fără nici un efort de înfrumusețare. Doar simțul compozițional al pictorului și acuratețea cromatică fac aceste sumbre siluete să transleze din realitate în domeniul artei.

Una din aparițiile cele mai ciudate ale artei naive americane este Morris Hirshfield, care a început să picteze la 65 de ani, îndeosebi animale (tigri și pisici) și nuduri ale unor tinere fete privindu-se în oglindă. Contururile sînt trasate cu decizia unor decupaje din carton, dar dincolo de această formă vibrează ceva iritant, un absurd provocator, un suflet apăsat de vise, ce se concretizează în materialitatea culorii și în atracția hipnotică a formei liniilor.

Cota maximă a popularității printre naivii americani o atinge însă Anna Mary Robertson Moses, numită de toți „Grandma Moses“. Ea reconstituie din memorie, și cu o accentuată tentă idealizantă, micul univers al unei existențe de fermier, cu necazurile și bucuriile ce-i unesc pe oameni, dar și imagini ce reînvie parfumul romantic al caselor și străzilor din micile localități de ieri. Succesul enorm de care s-a bucurat pictura acestei bunicuțe ce a depășit vîrsta de 100 de ani s-a datorat în mare parte celui de al

doilea război mondial. Americanii, ce îndrăgesc mult arta naivă, s-au văzut nevoiți deodată să renunțe la naivii francezi pentru care dezvoltaseră o adevărată pasiune și să se mulțumească cu cei autohtoni. Și, iată, o bătrînă senzațională care, la vîrsta de 80 de ani, pictează cu prospețimea și candoarea unei adolescente. Ce noroc, ce sursă de pitoresc pentru reclamă și negustorii de tablouri. Și astfel, în scurtă vreme, anonima bătrînică devine o personalitate, aproape o eroină națională. În 1949 obține diploma de Doctor honoris causa a Colegiului Russel Sage din Troy (statul New York), investitură repetată în 1951 de către prestigiosul Moore Institute of Art din Philadelphia. Iar ziua în care, în 1960, împlinește 100 de ani, e declarată de guvernatorul New York-ului ca „Grandma Moses Day". Această pictură plăcută, dar nimic mai mult, nici mai bună nici mai rea decît atîtea alte pînze produse de-a lungul secolului — adevărată epocă de aur a picturii naive americane — devine deodată un glorios articol de export.

Dar să ne întoarcem în 1938, an în care Muzeul de artă modernă din New York organizează prima mare expoziție de pictură populară europeană și americană. De atunci încoace, un impresionant număr de expoziții, deschise și participării internaționale, au făcut tot mai cunoscute numele artiștilor naivi. În multe localități, micile muzee de istorie locală au scos din depozite și au transferat galeriilor de artă pînze de mult uitate ale naivilor de ieri. Dintre cei ai secolului nostru, reprezentativi ni se par însă Joseph Pickett, John Kane și Morris Hirshfield. Sau, cum observă Bihalji-Merin, e poate încă prea devreme să abstragem, din abundența unei creații în continuă împrospătare, acele cîteva nume ce vor dăinui cu nealterată strălucire în viitor?

Cealaltă Americă cea LATINĂ este, sub aspectul artei naive, în mare parte tributară expresivității plastice a artei africane tradiționale, pentru că pictorii ei naivi de astăzi sînt urmașii direcți și continuatorii spirituali ai populațiilor băștinașe din Dahomey, Ife regatul Yoruba (astăzi stat în federația Nigeriei) sau Congo, ce au fost aduși în America Latină să înlocuiască împuținata populație precolumbiană și să ofere o mînă de lucru ieftină. Dintre urmașii lor, fac parte astăzi acei pictori naivi ce se creează pe sine și creează pentru sine, concentrați îndeosebi în Insulele Antile, mai exact în Haiti, San Domingo si Cuba. În multe din țările mari ale Americii Latine, zguduite astăzi de puternice convulsii sociale și economice, ca de pildă Argentina, arta naivă nu și-a regăsit acea rezervație de calm și certitudine care să favorizeze o sensibilitate ingenuă. În Brazilia arta naivă se prezintă încă drept un domeniu rezervat aproape exclusiv femeilor, în vreme ce o altă țară, Peru, a produs un singur artist naiv de rang înalt, indianul Urtega. În Guatemala reține atenția, de asemenea, opera unui pictor indian — Andres Curuchic, în Honduras — Velasquez și în Chile — Herera Guevara, pictorul vizionar al unor orașe imaginare. În Uruguay pictorii Horatio Espondabura, Itilario Ferar Aruffe și Carlos Gonzales tind mai degrabă spre o formă înnoită, actualizată de folclor, la fel ca ecuadorianul Diogenes Paredes. Acest folclor este foarte asemănător celui practicat de mai mulți pictori europeni, ca de pildă iugoslavul Brasić, căci această reîntoarcere la pămînt și la forțele vii ale poporului caracterizează și creația de după primul război mondial a sîrbului Krsto Hegedusici, un pictor nicidecum naiv, pe care însă anumiți critici, puțin familiari-

zați cu specificul artei naive, îl includ fără ezitare printre naivi.

Peisajul sărăcăcios al artei naive latino-americane se schimbă ca prin farmec de îndată ce ne apropiem de zona Mării Caraibilor. Aceste insule ne întîmpină cu aroma înviorătoare a unei vegetații naive de o mare abundență. Cînd, în 1947, a fost organizată la Paris, sub auspiciile UNESCO, o selecție de pictori mai mult sau mai puțin naivi din Ecuador, Peru și Haiti, superioritatea ultimilor a fost evidentă.

Stadiul de dezvoltare al artei naive haitiene confirmă încă o dată faptul că, geneza și înflorirea acestei arte nu este un fenomen întîmplător, ci urmează o legitate precisă și presupune un anumit stadiu economic. Țara respectivă poate să-și fi maturizat de mult disponibilitățile în acest sens, saltul decisiv din posibilitate în realitate va avea loc însă numai cu ajutorul unui catalizator intern sau extern: revoluția socială (în Iugoslavia sau Cuba) sau influența stimulantă, directă, a unor persoane interesate în dezvoltarea acestei arte. Pentru Haiti, acest catalizator s-a numit De Witt Petters, un profesor olandez venit aici, în 1943, din însărcinarea Departamentului American al Educației de pe această insulă, să predea limba engleză. El a sesizat forța și expresivitatea pictorilor naivi ce exprimau prin intermediul unei arte însuflețite de cultul Wodu o realitate magică, dominată însă de spiritele și zeii tradiționali ai Africii. Credința anacronică în spiritele wodu a reprezentat pentru acești oameni prilejul izolării inconștiente de o lume străină și dușmănoasă și a fortificat, totodată, sentimentul comunității negrilor aduși ca sclavi în această țară. Prin înzestrarea lor naturală primară pentru limbajul în imagini, comunitatea nea-

gră a putut genera o artă proprie. De Witt Petters a sesizat bogatul filon popular ce ieșea la lumină în pictura acestor analfabeți, dominați de superstiție, și a instituit în Port-au-Prince un *Centru artistic* ce procura negrilor nu numai mijloacele materiale necesare practicării artei lor, dar și mijloace de existență, întrucît asigura prezentarea și desfacerea lucrărilor lor în S.U.A., unde începuseră să aibă mare căutare. Rezultatele nu s-au lăsat mult timp așteptate și au fost de-a dreptul stupefiante. Alături de Hector Hyppolite, fostul preot wodu ale cărui pînze extraordinare (Fig. 85) i-au atras prima dată atenția lui De Witt asupra înzestrării haitienilor pentru arta naivă, s-a cristalizat la Port-au-Prince o întreagă grupă de tineri pictori care se întreceau în inventivitate și talent. Datorită inițiativei și devotamentului unei singure persoane, Haiti reedita miracolul iugoslav. Dintre mai tinerii artiști ce au continuat creația lui H. Hippolyte, în cadrul grupei amintite, se cuvin menționați Philomé Obin, André Pierre, Castera Bazile și îndeosebi Gérard Valcin, care a surprins pe pînză în compoziții de un ritm aproape muzical scene de muncă și de ritual (Fig. 82, 86). Există astăzi aproximativ 500 de pictori naivi în Haiti. Din toate provinciile țării ei se îndreaptă către capitala Port-au-Prince, unde îi așteaptă Centrul artistic și galeriile de artă. În nici o altă țară arta naivă nu a beneficiat de o asemenea largă bază. Această producție în masă amenință, totuși, în ultimele două decenii să se transforme într-o industrie casnică de tablouri, situată între amatorism și folclor.

O înflorire asemănătoare a cunoscut și arta naivă cubaneză în anii următori revoluției populare. Datorită noilor condiții socio-economice și a democratizării instituțiilor de artă, înflorirea talentelor nu

s-a lăsat mult timp așteptată. Tineri și tinere au început să picteze și să se exprime liber cu naturalețea, prospețimea și simțul cromatic ce caracterizează acest popor: Isabel Castellanos, Alberto Anido, Angel Fernandez, Armado Blanco, Benjamin și Angel Duarte, Alfonso Reyes — este imposibil să-i amintim pe toți. Contabili și *macheteros*, țărani și dactilografe, șoferi de autobuze și muncitoare în fabricile de țigarete, iată mediile și profesiile din care provin viguroșii pictori naivi ai Cubei. Și cîte mii de alți necunoscuți nu-și vor fi așteptînd descoperitorul în vreun cătun sau cartier mărginaș din țările amintite și din cele la care n-am ajuns să ne referim.

Desigur, nu tot ceea ce ne este prezentat în lume ca pictură naivă are *autenticitatea* și *valoarea* unei arte adevărate.

Problema autenticității constituie piatra de încercare a oricărei judecăți de valoare asupra artei naive. Prin ce se deosebesc falșii naivi de cei autentici? Unde se sfîrșește naivitatea și unde începe tehnica? Două categorii de artiști ilustrează situațiile limită ale statutului de artiști naivi, și numeroși critici îi înglobează picturii naive fără să-și facă probleme. Dar problema există. Căci dincolo de sinceritatea atașamentului lor pentru universul artei naive, unde îi situăm pe cei care în urma cunoștințelor acumulate în anii de experiență și a unui perfecționism tehnic, dobîndit, de asemenea, în urma unei practici îndelungate, au lăsat în urmă granița naivității? Ignoranța plastică și stîngăcia tehnică nu-i mai caracterizează. Și cum să-i considerăm pe acei pictori profesioniști, ce lucrează deliberat „în modalitatea naivă"? Ei nu ni se par autentici deoarece ar fi putut picta și altfel *dacă ar fi vrut*. Dar naivii

adevărați *nu pot face decît ceea ce fac!* Restul nu e decît imitație și manierism.

De asemenea, nu tot ceea ce ni se prezintă în expozițiile din lume drept pictură naivă este și *artă* cu adevărat. Chiar dacă această „pictură de timp liber" izvorăște dintr-un impuls sincer și îi face pe cei ce o practică mai liberi și mai fericiți. Singură înclinația creativă nu este suficientă pentru a naște artă, și acest lucru îl putem vedea adesea în expozițiile de pictură naivă. Mulți dintre cei ce caută în creația lor o eliberare compensativă din monotonia epuizantă a activității profesionale sau o îmbogățire a conținutului lor de viață realizează prin caracterul direct al povestirilor lor în imagini o contribuție la diversificarea modurilor de a privi și înțelege viața. Actul lor are o semnificație spirituală și morală, nu întotdeauna însă și una estetică. Nu e prin aceasta mai puțin stimabil și util. Cu ajutorul metamorfozelor copilăriei ei reușesc să străpungă uneori cercul înstrăinării și al lipsei de contact între oameni. Ca în toate domeniile creației, nici în cel al artei naive numărul talentelor și al personalităților cu adevărat importante nu este prea mare. Dar prin intermediul lor, atitudinea și viziunea naivă își îmbogățește statutul existențial cu experiența valorii estetice. Ele capătă, astfel, drept de încetățenire pe teritoriul artei. Restul nu trebuie nici el disprețuit. Acele compoziții stîngace, greoaie, nerăscumpărate de harul nici unei inventivități cromatice sau compoziționale, au fost pentru cei ce l-au realizat suficient de valoroase spre a fi create. Ele au reprezentat pentru autorii lor satisfacerea unui impuls creator și a unei nevoi de destăinuire și comunicare. Și acesta este, în cel din urmă, sensul cel mai profund și mai important al oricărei creații de amatori, și deci și al celei naive.

Căci abia cînd nici un gînd ambițios vizînd succesul exterior nu umbrește și nu perturbă activitatea creatoare a naivului, ea va atinge poate acea intensitate capabilă să rodească fructul rar al artei.

Epilog

CASTELUL DE NISIP

Un simplu castel de nisip. Împrejur trecători curioși, adulți la fel de numeroși ca și copii. Și o plajă tristă, cu un soare incert, abia bănuit prin pătura imobilă a norilor. Stop cadru din filmul unei întîmplări cu semnificație de concluzie privind justificarea prezentă și viitoare a artei naive. Să-l derulăm mai departe. Din alt unghi, și înfățișat în prim plan, cu marea în fundal, alcătuirea lui fragilă se conturează zveltă, cu o acuitate riguroasă a detaliilor și cu o inventivă inserție în întreg a unor blocuri de piatră menite a sugera relieful stîncos în care se insinuase castelul. O imagine decupată parcă din lumea de basme a Disney-landului. Și iarăși schimbare de unghi: un mozaic de chipuri contemplînd ivirea lui surprinzătoare, compensativă parcă, pe plaja văduvită de soare. Priviri nostalgice sau curioase, fețe iluminate de unda unei bune dispoziții revenite spontan, zîmbete amuzate, aprobatoare. De pe toate fețele dispăruse brusc acea mohoreală ce reflecta, precum apa mării, neprietenia cerului. Privitorii făcuseră parcă un pas ce-i plasase brusc într-o altă dimensiune existențială ce reînvia, în fiecare, resur-

sele demult estompate de uimire și imaginație participativă, prin care se simțeau implicați în cîmpul tensionat de aventuri, mistere și elanuri adolescentine, pe care li-l evoca inedita plăsmuire de nisip. Alături, surprinși ei înșiși de succesul de public al întreprinderii lor, „arhitecții“ acestei provocări efemere: un bărbat și o fetiță la vîrsta cînd Alice descoperea Țara Minunilor. Nimeni nu scotea un cuvînt, nici un copil nu simțea nevoia să-i atingă pereții, să se joace în sau cu el. O comuniune contemplativă îi reunea pe toți, paralizîndu-le orice porniri și preocupări pragmatice spre a le elibera visul, spre a lăsa loc liber reveriei. După un timp, fețele se succedau, oamenii plecau să-și vadă de treburi, dar toți păstrau pe chip o undă de bună dispoziție, de amuzament pe care nici măcar vîntul arțăgos ce începuse să bată nu reușea să li-l șteargă.

Cîteva seri mai tîrziu, aveam să retrăiesc o experiență asemănătoare cu prilejul spectacolului *Clovnii*, prezentat la teatrul de vară din Costinești. Pe fețele spectatorilor, tineri de toate profesiile, studenți în varii discipline, precum și destui adulți, am regăsit aceeași expresie de surpriză, de abandon într-o stare de receptivitate ce a abolit severitatea cenzurii critice, iar în privirea lor aceeași nerăbdare entuziastă din ochii unui copil primind în dar prima sa bicicletă. Pentru că, pe ogorul cenușiu al vieții, clovnii seamănă stelei, iar peste noaptea blazării, naivitatea lor șugubeață aprinde felinare vesele, reamintindu-ne că zîmbetele oamenilor nu pot fi niciodată și de nimic stinse definitiv.

Ca și exteriorizarea spontană a ingenuității din noi, în gesturi, construcții efemere sau mascarade comice, și arta naivă reprezintă o biruință: a seninului conservat în noi, a iubirii de oameni și nevoii

de comunicare, a credinței în firescul vieții. Nu întîmplător, două dintre spiritele cele mai profunde ale artei moderne, Flaubert și Joyce, mărturiseau că fondul naturii lor este acela al unui clovn. Și tocmai această dedublare, ce reunește, conștient sau nu, în cei mai mulți dintre noi pe omul serios și pe saltimbanc, care-l ajută pe hazliu să-l învingă pe pedant, iar pe artist să-l anihileze pe burghezul din el, este cea care, dincolo de criteriile și principiile estetice tradiționale ce ne-au orientat pașii și ne-au călăuzit gustul în peregrinările prin istoria artei universale, ne ajută să rămînem deschiși și receptivi în mod nedisimulat față de universul artei naive. Căci, regăsim în el și veselia optimistă a clovnului, cu înclinarea lui pentru spectaculosul gratuit, pentru carnavalesc, dar și lacrima de nostalgie romantică tăindu-și drum prin fardul gros al obrazului spre floarea ruptă din mînă. Și, desigur, surpriza acelui castel răsărit pe neașteptate în toată zveltețea unui elan neobosit, spre a ne reaminti și celor ce păream a o fi uitat definitiv Arcadia veșnic vie a copilăriei.

Și mai există între aceste două întîmplări o legătură esențială, care m-a făcut să le evoc împreună în acest context. În ambele cazuri, expresia celor ce contemplau ineditul spectacol de pe plajă sau de pe scenă, fețele acestor oameni eliberați pentru un timp de sub presiunea grijilor, indispozițiilor sau doar a plictisului mi-au reamintit pînă în amănunt portretul colectiv al unui grup de turiști, de toate vîrstele și naționalitățile, descoperind cu uimire și încîntare, tot mai seduși și tot mai abandonați ei, lumea mirifică a picturii naive pe simezele unei mari galerii din Bratislava, specializată în acest gen de artă.

Satisfacția compensativă, bucuria mai durabilă sau mai efemeră trăită de toate aceste categorii de oameni aveau la urma urmei un izvor și o motivație comună: aceeași nevoie universală a omului de a-și configura sau de a accepta ca refugiu temporar și regenerator de forțe spirituale un univers al bucuriilor simple și trăirilor emoționale nedisimulate, în și prin care să-și reconfirme resursele de ingenuitate tot mai rar solicitate de existența cotidiană.

Cîtă vreme vor mai exista însă oameni care să se dedice, cu aparent gratuită seriozitate, înălțării unui castel de nisip, indiferenți la faptul că valurile de a doua zi îl vor întoarce în neființă, și mai ales atîta vreme cît imaginea clovnului, contrazicînd orice logică a cotidianului, de o veselie la fel de efemeră și de ireală ca și semeția castelului de nisip vor reuși să descrețească frunțile și să umezească ochii atîtor oameni de toate vîrstele, preocupările și... dispozițiile, arta naivă va avea un public ce va ști s-o întîmpine cu dragoste și recunoștință. Recunoștință pentru strunele dezmorțite ale copilăriei, pentru vibrația reînsuflețind aripile moleșite ale visului. Prin forțele afective pe care le induce acelora cu care vine în contact, arta naivă iese din rîndul unor simple curiozități estetice, spre a se așeza firesc printre forțele regeneratoare și stimulatoare ale spiritului.

Desigur, nu toți care au urechi și aud cu adevărat, după cum nu toți cei ce privesc știu să și vadă. O floare încîntînd privirile a 99 de trecători poate fi strivită brutal de călcîiul nesimțitor al celui de-al o sutălea. Cine rămîne insensibil, mohorît și acru la provocarea unui clovn sau la nimbul de basm al unui castel de nisip, va trece nesimțitor și orb și pe lîngă ferestrele ce le deschid spre noi și spre alte

suflete fraterne pînzele naivilor. Nu e din păcate ceva chiar atît de neobișnuit. Orice formă de artă, ba chiar orice formă de creație spirituală își are ratații săi în rîndurile celor cărora se adresează. Dar, adesea, în artă, o sensibilitate receptivă mai puțin înseamnă o obtuzitate critică în plus.

Să nu uităm, apoi, că autenticitatea și omniprezența unei necesități spirituale un este totdeauna și suficientă pentru a asigura persistența condițiilor și modalităților de a o satisface. Cu alte cuvinte recunoscînd apetența spontană a majorității oamenilor contemporani pentru formele naturale sau artistice de manifestare ale ingenuității, simplității și purității afective în raportarea la realitate și la ceilalți nu demonstrăm, prin aceasta, automat, și capacitatea de dăinuire a acestor forme de reacție sufletească și mai ales artistică în condiții socio-culturale ce fac tot mai improbabilă conservarea resurselor și motivațiilor ei originare în sfera creației.

Ce viitor are deci arta naivă? Va fi posibilă conservarea unei arte, considerată a fi o relicvă a naturalității și ingenuității originare în această lume dominată de tehnicile comunicației de masă și de presiunea masificantă a mass-mediei, și ocrotirea purității ei morale și estetice? Oricum izvoarele ei firești —ignoranța, sinceritatea, spontaneitatea, seninătatea și caracterul direct și deschis al comuniunii cu lumea și cu ceilalți — sînt amenințate. Amenințate de hiperraționalitatea metodelor de explorare și explicare a oricăror forme de manifestare umană, practică sau spirituală; de indiscreția și curiozitatea mijloacelor de comunicare și informare, insensibile la orice aură de mister, de firesc și modestie; amenințată de tentațiile perfide ale comerțului artistic, ce împinge reacția aperceptivă pe o traiectorie trasată de reclamă și modă; în sfîr-

șit, amenințată, în mod paradoxal, de însuși procesul continuu de autocunoaștere și autoconștientizare a atitudinii naive în artă, ca atare. Orice încercare binevoitoare de a „moși“ procesul de naștere a unor noi opere și creatori de artă naivă nu va face decît să obtureze capilarele fragile prin care suie din adîncuri în sufletul naivului seva autenticității. Includerea naivilor, alături de alți amatori, în forme organizate de învățămînt academic va duce încet, dar sigur, la sufocarea artei lor, care este un limbaj plastic esențialmente antiacademic și pur. Un artist naiv care nu-și urmează doar căile proprii, descoperite de el și aparținînd numai lui, încetează să mai fie un explorator și descoperitor autentic al Insulei Naivilor.

Esența și caracterul artei naive se dezvoltă numai în peisajul sufletesc al autenticității și simplității. Dacă naivul părăsește sau este „ajutat“ să iasă din acest climat, el pune în pericol timbrul specific al artei sale. În decursul anilor de practică, mai ales ca urmare a unor constante solicitări și intervenții exterioare, el își va desăvîrși tehnica de execuție, orientîndu-se mai liber în alegerea temelor, dar totodată sensibilitatea și spontaneitatea sa vor diminua, repetiția își va spune tot mai mult cuvîntul luînd treptat caracterul unei producții de serie, lipsite de nimbul originalității și al sincerității. Mulți pictori naivi se transformă, astfel, fără măcar să-și dea seama, în alcătuitori stereotipi de peisaje de gen și de scene pitorești pentru o industrie folclorică. Ei părăsesc sfera descoperirilor și trăirilor autentice, își dezvoltă precumpănitor o măiestrie tehnică și încep să producă în serie pentru cerințele pieței. Resursele lor creatoare nu sînt suficiente spre a-și păstra identitatea în contact cu „piața“ artistică și cu imperativele gustului public.

Imaginile lor banal familiare, pseudonaive aparţin de acum unei arte de consum, accesibile şi populare, dar previzibile şi fără aura aceea de surpriză în faţa reîntîlnirii uneia din modalităţile originare de manifestare ale sensibilităţii, ale bucuriei infantile de a trăi şi a descoperi lumea pe cont propriu.

Este, oare, această cale obligatorie pentru orice artist naiv autentic, trăind în condiţiile de civilizaţie amintite? Desigur, nu, dar oricum foarte probabilă. Cum probabilă este estomparea treptată a semnalelor luminoase ce ne vin de la orice sursă de emisie, aparţinînd originar unui alt timp şi spaţiu cultural. Dar aceasta este numai una din ipoteze: cea a primitivismului naiv ca „atavism" artistic. O alta, mai optimistă, ar fi aceea că arta naivă exprimă germenele unei noi sensibilităţi şi spiritualităţi răscumpărătoare, venită să reîmprospăteze şi să activizeze resursele epuizate de reactivitate sufletească ale omului contemporan şi să înlocuiască formele ei tradiţionale, tocite de o milenară utilizare. Atunci, poate că unele semne înviorătoare detectabile şi în arta cultă, de reîntoarcere la un realism expresiv, la simplitate şi firesc, pe care le-am socotit simple accidente sau curiozităţi, influenţele contactului cu primitivismul cronologic al artei popoarelor naturale sau al unor perioade îndepărtate ale istoriei artei să fie, alături de impulsurile caracteristice artei naive, vestitorii, încă minoritari, ai unei noi primăveri a simţirii, scăpate de chingile raţionalismului absolutizant şi ale eficienţei pragmatice. Ele ar putea fi interpretate atunci, după formularea lui Umberto Boccioni, drept semne caracteristice „aparţinînd primitivilor unei noi sensibilităţi". Arta naivă ar putea fi definită astfel nu numai prin raportarea la un tip de sensibilitate şi de creativitate origi-

nară, astăzi în genere pierdută, ci și prin raportare la evoluția viitoare a sensibilității și respectiv a artelor, în raport cu care formele de manifestare amintite reprezintă încă, în condiția actuală, o stare „primitivă", incipientă. În acest sens ar putea fi înțeleasă atunci și autocaracterizarea lui Rousseau, care i-a amuzat atît de copios pe contemporani, cum că el ar fi „cel mai mare artist al artei «moderne»", iar Picasso, „al artei «egiptene»". Căci afirmația Vameșului închidea în ea o intuiție profundă: Picasso, cu tot geniul său, era profund atașat de trecut, iar „spiritul modern", de care vorbea Rousseau, era acea libertate de a-și trata fără inhibiție ori idei estetice preconcepute subiectele, îndeosebi cele de evocare a fabulosului și a panicii, ca expresie latentă a „spaimei ancestrale" — atît de specific umană și despre care filosofii și psihologii moderni au scris atît de mult (Kierkegaard, Freud, Jung, Adler, Sartre, Camus). O spaimă căreia imaginația liberă a lui Rousseau i-a găsit măștile colorate ale *Țigăncii dormind*, ale *Leului înfometat sfîșiind o antilopă*, ale angoasei inexplicabile ce tulbură *Somnul Yadwighăi*. Ca și cînd un copil ar dobîndi deodată harul de a-și putea exprima plastic teama de întuneric, de foșnetele „misterioase" ale pădurii cuprinse de umbra înserării sau de tumultul furtunii care se apropie. Va fi fost acesta sentimentul de premergător al unei obsesii moderne, cel pe care și-l revendica, drept unic în epocă, Rousseau-Vameșul? Și nu este, oare, acea capacitate și dorință de comuniune universală, ce însoțește ca o aură majoritatea pînzelor naive, un sentiment profund modern? Această implicare a fiecăruia în destinul tuturor și împărtășire, de către fiecare, a grijii fiecăruia, atît de emoționant rostuită în cuvinte de pictorul naiv german Franz Gerlach — „ceea ce mă in-

teresează este ca prin intermediul picturii mele să contribui cît de puțin la progresul destinului omenirii și al planetei sale". Nu e acesta un program la care orice artist modern ar trebui să se simtă onorat să subscrie?

O frumoasă metaforă a lui Anatole Jakovsky ne ispitește să o reproducem aici, spre a încheia cu viziunea lui generoasă privind răspîndirea și vigoarea acestei arte în lumea de azi: „Din nord pînă la sud și din est la vest, de la ocean pînă la pustiu și de la munte pînă la cîmpie, de la ogoare pînă în fabrici și de la colibele de paie pînă la noile orașe răsărind din pămînt ca ciupercile — pretutindeni inimile suferă, sîngerează, visează și se răzvrătesc cu atîta forță și ardoare încît devin inimi sacre. Deasupra lor, din căldura și bătaia lor, se înalță siluetele ademenitoare ale unor Fata Morgana. Sticle cu mesaje de supraviețuire sînt aruncate în mare. Ele se mai rotesc o clipă în jurul locului de unde au fost aruncate, precum centurile de salvare deasupra locului în care a naufragiat un vapor". Cine le va găsi, cine le va citi, cîți le vor înțelege?

O grafologă, A. M. Angeli, a avut buna inspirație să-și aleagă drept temă de doctorat analiza unor mostre din scrisul a 60 de pictori naivi. Fiecare dintre aceste grafii s-a dovedit a dezvălui existența unei răni ascunse, unei jigniri sau unei neîmpliniri, nimănui mărturisită. Toate sînt expresia unor oameni introvertiți, a unor oameni care s-au răzvrătit împotriva vieții. Toți poartă urmele de neșters ale unui paradis pierdut și regăsit numai grație artei lor. Cine, cunoscînd rezultatele acestei investigații științifice, dovezi ale semnificației existențiale pe care naivii o acordă creației lor, va îndrăzni să le considere arta ca neangajată, ca neimplicată? Cine o va mai putea considera ca un fenomen neglija-

bil? Și cine va mai îndrăzni să vadă în mesajul lor, plutind plin de speranță spre visurile și conștiințele noastre, o simplă pierdere de vreme a unor oameni care nu au ceva mai bun de făcut? Mai bun și mai trainic decît un . . . castel de nisip.

Note

1. Explorate magistral de Horia Aramă în două pasionante lucrări de referință: *Colecționarul de insule* (1983) și *Insulele fericite* (1986), ambele la Ed. „Cartea Românească".
2. Immanuel Kant — *Kritik der Urteilskraft*, în *Kants Werke*, vol. V, Berlin, 1922, p. 226.
3. Friedrich Schiller — *Scrieri estetice*, Ed. Univers, 1981, p. 353—442.
4. *Idem*, p. 357—358.
5. *Idem*, p. 363.
6. *Idem*, p. 354.
7. Johannes Volkelt — *System der Ästhetik*, Bd. III, München 1914, p. 321.
8. *Idem* p. 319.
9. Anatole Jakovsky — *Les peintres naïfs*, Paris, 1956, p. 15.
10. Anatole Jakovsky — *Peintres naïfs — Lexique*, Basel, 1967, p. 39.
11. *Idem*, p. 40.
12. Neputînd întreprinde aici o prezentare mai cuprinzătoare a vieții și operei lui Rousseau-Vameșul, ce constituie de altfel tema a numeroase biografii celebre, semnalăm cititorului excelentul studiu dedicat de Modest Morariu „Fenomenului Rousseau" în cartea *Între relativ și absolut*, Ed. Eminescu, 1977.
13. Oto Bihalji-Merin — *Die Malerei der Naiven*, Köln, 1981.
14. *Idem*, p. 21—22.

15. A se vedea în acest sens: Bader Alfred, *Wunderwelt des Wahns*, Köln. 1961 și Leo Novratil, *Schizophrenie und Kunst*, München, 1969.
16. Modest Morariu — *Cuvînt înainte* la volumul *Arta naivă iugoslavă*, Ed. Meridiane, 1977, p. 17—18.
17. Neavînd posibilitatea de a întîrzia aici asupra acestui aspect al finalității artei de amatori, trimitem cititorul interesat la lucrarea noastră *Arta, o ipostază a libertății*. Ed. Univers, 1977, p. 119—128.
18. Oto Bihalji-Merin — *Leienkunst und Naive Kunst* în catalogul-album „Die Kunst der Naiven", München, 1975, p. 166.
19. Ion Frunzetti — *Pictura naivilor* în „Arta Plastică" 1/1966.
20. Vezi în acest sens și: Grigore Smeu — *Introducere în estetica artei de amatori*. 1980, p. 49.
21. Rudolf Arnheim — *Arta și percepția vizuală*, Ed. Meridiane, 1979.
22. A se consulta în acest sens și lucrarea noastră: *Arta, o ipostază a libertății*, Ed. Univers, București, 1977.
23. Ion Frunzetti — *Op. cit.*
24. Stefan Tkáć — *Introducere* la ancheta *Care sînt trăsăturile valorice ale artei naive?* în INSITA, Nr. 5/1972.
25. Vladimir Malecovici — răspuns la ancheta *Care sînt trăsăturile valorice ale artei naive?, loc. citat.*
26. Stefan Tkáč — *Op. cit.*
27. Rolf Italiander — *Marginalien zur naiven Kunst*, în revista „Die Kunst", München 2/1972, p. 89.
28. Radu Ionescu — *Pe teritoriul artei naive*, în „Luceafărul" Nr. 25 noiembrie. 1972.
29. *Ibidem.*
30. Ion Frunzetti — *Op. cit.*
31. Oto Bihalji-Merin — *Die Malerei der Naiven*, p. 243.
32. Andrei Pleșu, *Etica lui Robinson (2)* „Viața Românească", Nr. 6, 1986, p. 83.
33. *Ibidem.*
34. Versurile citate sînt reproduse după albumul *Cimitirul vesel* comentat de Pop Simion și ilustrat cu fotografii de Ion Miclea, Ed. pentru Turism, 1972.
35. *Die Kunst der Naiven. Themen und Beziehungen.* München 1974, p. 455—476.
36. Kurt Hiller — *Die Naiven negieren den Menschen*, în „Welt, Kunst, Kultur" — Westermanns Monatshefte, 7/1978.

37. Galliene și Pierre Francastel — *Portretul*, Ed. Meridiane, București, 1973, p. 189.
38. Anatole Jakovsky — *Peintres naïfs*, Basilius Presse, Basel p. 46.
39. Apud. Rolf Italiander, *Op. cit.*
40. Tudor Octavian — *Artiștii naivi români*, în „Tribuna României", 1 iunie 1980.
41. Vasile Drăguț — *Cuvînt înainte* la albumul *Pictura murală maramureșeană* de Anca Pop-Bratu, Ed. Meridiane, 1982, p. 7.
42. Nada Križić — *Naive art today* în *Naivi '87*, Zagreb, 1987.
43. Octavian Barbosa, în *Arta naivă*, album editat de Casa Creației Populare a județului Argeș, Pitești, 1973.
44. Apud. Emil Sișmăndan — *Orizonturi mioritice transilvane*, Arad, 1980, p. 130.
45. Nebojša Tomašević — *Pictura naivă iugoslavă*, Ed. Meridiane, 1977, p. 29.

Bibliografie

BIHALJI-MERIN OTO — *Die Naive Kunst Jugoslawiens,* Wien 1963.

BIHALJI-MERIN OTO — *Die Malerei der Naiven,* Du Mont, Köln 1981.

DASNOY ALBERT — *Exégèse de la peinture naïve,* Bruxelles, 1970.

*** — *Die Kunst der Naiven,* Catalog-album prefețat de Oto Bihalji-Merin. Zürich, 1975.

EHLERS OTTO-AUGUST — *Sontagsmaler,* Verlag Ehres, Berlin, 1956.

ENGELS MATHIAS T. — *Naive Kunst, Geschichte und Gegenwart,* Hamburg 1981.

VAN DER ENDT, NIKO — *Amsterdam Naif,* Amsterdam, 1987.

FRUNZETTI ION — *Pictura naivilor,* în rev. „Arta plastică", Buc. 1/1966.

GERMOS ALAIN — PAUL SNOEK — *Peintres naïfs belges,* Brussel 1965.

GOETHE, J. W. — *Über den Dilettantismus,* Leipzig, 1799.

GOLDWATER ROBERT — *Primitivismul în arta modernă,* Ed. Meridiane, București, 1974.

GRAEBNER, F. — *Das Weltbild der Primitiven.* München 1924.

GROCHOWIAK THOMAS — *Deutsche naive Kunst,* Recklinghausen, 1987.

* * * — *INSITA,* Buletin de l'art insitic, nr. 1—6, S.N.G. — Bratislava.

IONESCU RADU — *Pe teritoriul artei naive*, „Luceafărul" 25.IX.1972.
ITALIANDER ROLF — *Marginalien zur naiven Kunst*, în revista „Die Kunst", München, nr. 2/1972.
JAKOVSKY ANATOLE — *Les peintres naïfs*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 1956.
JAKOVSKY ANATOLE — *Die naive Malerei in Frankreich*, Diogenes Verlak, Zürich, 1957.
JAKOVSKY ANATOLE — *Dämonen und Wunder*. Eine Darstellung der naiven Plastik, Köln, 1963.
JAKOVSKY ANATOLE — *Eros du Dimance*, Ed. J. J. Pauvert, Paris, 1964.
JAKOVSKY ANATOLE — *Peintres naïfs — Lexique des peintres naïfs au monde entier*, Basilius Presse, Basel, 1967.
KRIMMEL BERNDT — *Naive Kunst*, Darmstadt, 1974.
* * * — *L'arte naïve*, Nr. 1/1973 — 41/1987, Milano.
LIPMAN JEAN, WISCHESTER ALICE — *Primitive painters in America 1750—1950*, Ed. Dadd Mead, New York, 1950.
MAXIMILIEN GAUTHIER — *Les maistres populaires de la réalité*, Paris 1937.
MELLY GEORGE — *A Tribe of One — Great Naive Painters of the British Isles*. Ed. Haynes. London 1981.
MENOZZI DINO — *La grafica naive nella Basso Padona*, Ed. Age, Reggio Emilia, 1971.
MORARIU MODEST — *Henri Rousseau*, Ed. Meridiane, București, 1979.
POP SIMION — *Cimitirul vesel*, Ed. pentru Turism, București, 1972.
SAVONEA VASILE — *Arta naivă în România*, Ed. Meridiane, București. 1980.
SMEU GRIGORE — *Repere estetice în satul contemporan*, Ed. Albatros, București, 1973.
SMEU GRIGORE — *Introducere în estetica artei de amatori*, Tg. Jiu, 1980.
TKAČ ŠTEFAN — *Slovenské insitné umenie*, S.N.G., Bratislava 1966.
TKAČ ŠTEFAN — *Naive peinters of Czechoslovakia*, Praga 1967.
TOMASEVIĆ NEBOJSA — *Pictura naivă iugoslavă*, Ed. Meridiane, 1972.

TOMASEVIĆ NEBOJSA — *Ivan Generalić*, Ed. Meridiane, Buc. 1982.
*** — *Werke und Werkstadt naiver Kunst*, Recklinghausen, 1971.
WIESNER, H. — *Naive Malerei heute*, Ed. W. Laumer — Pfarrkirchen, 1981.

Die naive Kunst

Die theoretische Grundhaltung des Autors, die Richtung und Methoden bei der Untersuchung der naiven Kunst bestimmt haben, geht von der Überzeugung aus, daß der Ursprung der naiven Kunst nicht in der Geschichte der Gattungen und Kunstströmungen zu suchen ist, sondern im Geistigen. Denn Naivität ist nicht so sehr eine ästhetische Möglichkeit, als vielmehr eine existentielle *Haltung*, eine Dimension des Geistes moralischer Natur, die nicht nur in der Kunst, sondern auch im allgemeinen menschlichen Verhalten zu finden ist.

Die Naivität wird demnach als ein *Geisteszustand* aufgefaßt und der Autor greift auf einen Gedanken Friedrich Schillers im Zusammenhang mit der edlen Einfalt in der Kunst zurück, der forderte, daß die Natur über die Kunst (das Künstliche) siege, sei es ohne Wissen und Willen des Künstlers, sei es mit voller Absicht. Mit diesem Sieg der Natur über die Kunst meinte Schiller, daß in einem echt naiven Bild der sinnliche und gefühlsmäßige Eindruck der Wirklichkeit auf den Künstler im Werk *direkt* erfaßbar sein müsse. Dieser Eindruck darf nicht von den Regeln und Prinzipien des optischen Realismus zensuriert sein, der in der Kunst nach der Renaissance zur Tradition geworden war, er darf nicht der „Kunst“ als Handwerk, als Routine im konventionellen Bildaufbau

unterordnet werden. Daher auch die faszinierende Kraft der überraschenden Assoziationen in den Bildern der Naiven, der Eindruck, daß die Welt neu entdeckt wird, die Unbefangenheit des Blicks, der Wille, alles wiederzugeben, nichts wegzulassen, was ihn erfreut hat, ohne auf Gesetze und die Logik des Bildaufbaus zu achten. Gerade deshalb ist die echte Naivität nur den Kindern oder jenen vorbehalten, die in künstlerischer Hinsicht ungeschult und in der Handhabung üblicher Formen ungeübt sind.

Das erste Kapitel aus dem den URSPRÜNGEN der naiven Kunst gewidmeten Teil, in dem Naivität als *Geisteshaltung der Wirklichkeit gegenüber* aufgefaßt wird und der sich auf Betrachtungen von Kant, Schiller oder Volkelt stützt, gelangt zu der Schlußfolgerung, daß es sich bei der Naivität nicht um Mangel an Geist handelt, nicht um eine Form der Zurückgebliebenheit oder verzögerten Entwicklung, sondern um eine *Gabe* und eine *Berufung,* um einen „Atavismus", der in den Bereich unserer der künstlichen Konventionen und Normen oft müden Zivilisation etwas von der ursprünglichen Spontaneität und der Direktheit hinüberrettet, die der Einheit des Menschen mit der Welt und seinen Mitmenschen zugrundelag.

Aber die Naivität als Geisteszustand ist noch nicht jene sich ästhetisch äußernde Ursprünglichkeit, die wir „naive Kunst" nennen. Um von einer allgemeinen Fähigkeit zu einem ästhetischen Wesenszug zu werden, muß sie einen tiefgreifenden Klärungsprozeß, Wandlungen und Neuordnungen miterleben. Das folgende Kapitel beschäftigt sich eben mit diesen Klärungs- und Kristallisationsprozessen, die in den Kunsterzeugnissen der ältesten Zeiten erkennbar sind: in der bäuerlichen Kunst, in der Bildwelt der Jahrmärkte, auf Firmenzeichen oder Möbelteilen, in den Bildern der Volksbücher, den Glasikonen oder den Wandgemälden einiger Klöster. Die wahre Geschichte, die allmähliche Entwicklung der naiven Kunst setzt also viel früher ein, als der Augenblick der Offenbarung ahnen läßt, der am Anfang

dieses Jahrhunderts in Frankreich die Anerkennung des glänzendsten modernen Vertreters der naiven Kunst, Henri Rousseau der Zöllner, brachte. Der Ursprung der naiven Kunst darf demnach nicht mit ihrer öffentlichen und theoretischen Anerkennung gleichgesetzt werden.

Der Weg zur Behauptung der naiven Kunst bedeutete jedoch auch einen ständigen Klärungsprozeß der spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten, der praktischen und theoretischen Abgrenzung von den anderen Arten der künstlerischen spontanen Äußerung, die mit ihr verwandt sind, doch sich nicht mit ihr identifizieren: die primitive Kunst, die Kinderkunst, die Kunst der Psychopathen, die Volks- und die Laienkunst. Diese Begriffsbestimmungen bilden den Gegenstand des letzten Kapitels, das den *Ursprüngen der naiven Kunst* gewidmet ist.

Der zweite Teil, der den spezifischen ästhetischen Ausdrucksweisen der naiven Kunst vorbehalten ist, beginnt mit einer *typologischen Charakterisierung* des Phänomens. Und weil die Kenntnis des Menschentyps, der naive Kunst schafft, der erste Schritt zu ihrer Identifizierung und ihrem Verständnis ist, skizziert der Autor ein *gesellschaftspsychologisches und kulturelles Porträt* des naiven Malers. *Die Thematik* dieser Kunst ist ein zweites bestimmendes Element der *naiven Typologie*, die als solche in einem eigenen Absatz untersucht wird, während die Bestimmung des konkreten plastischen *Ausdrucks*, durch den sich die Ursprünglichkeit in den Bildern der Naiven niederschlägt, die Umreißung des spezifischen Profils dieser Kunst abschließt.

Ein wichtiges Problem der naiven Ausdrucksweise, das in der Mehrheit der Studien, Alben oder Monographien vernachläßigt wird, die sich mit dieser Kunst beschäftigen, ist das ihres künstlerischen *Wertes*, ihrer innewohnenden ästhetischen Qualitäten. Die Beurteilung der naiven Kunst geschieht üblicherweise *en bloc*, auf die ganze typologische Gattung bezogen, wobei nicht auf einzelne Ver-

treter eingegangen wird, als befänden wir uns plötzlich auf einer riesigen Ebene ohne Bodengestalt, ohne Spitzen und ohne Tiefen. Jede neue von den jeweiligen. Exegeten behandelte Arbeit wird scheinbar selbstverständlich und ohne Bruch einer Fläche angefügt, die nur die unendliche Ausdehnung auf der Horizontalen kennt. Doch nicht alles aus dem Bereich der Naivität ist, so authentisch diese auch sein mag, echte *Kunst*. Wenn wir ein Kunstwerk als „naiv" bezeichnen, ist das kein Werturteil, sondern eine typologische Einordnung. Ein als „authentisch naiv" anerkanntes Gemälde erlangt durch diese Einstufung kein künstlerisches Gütesiegel. Deshalb wird in dem Kapitel *Dar Wertparadox der naiven Kunst* die Festlegung einiger Kriterien zur wertmäßigen Einordnung versucht, selbst wenn der Autor sich dessen bewußt ist, daß die Anziehungskraft der naiven Kunst nicht nur und oft nicht in erster Linie von ihren ästhetischen Qualitäten ausgeht. Das heißt jedoch nicht, daß sie nicht wie jede andere schöpferische Tätigkeit den Wechsel von Gelingen und Mißlingen, von Erfolg und Mißerfolg kennt. Gerade deshalb werden wir in einem imaginären Museum der naiven Kunst sowohl echte Meisterwerke, Werte antreffen, die eine Persönlichkeit bestätigen, als auch mittelmäßige und total mißlungene Arbeiten.

Die Bestimmung des Werts in der naiven Kunst geschieht wie in der Kunst im allgemeinen, die Kriterien sind auch da genauso relativ. Das heißt aber nicht, daß es sie nicht gibt. Allein die rein künstlerischen Qualitäten der naiven Kunst sind schwerer erkennbar, es sind nicht die gleichen oder sie treten nicht in gleicher Weise in Erscheinung wie die Anzeichen des Werts in der hohen, in der professionellen Kunst. Aber der *ästhetische Wert* in der bildenden Kunst beschränkt sich nicht nur auf den konkreten Ausdruck, den ihm die Persönlichkeiten verliehen haben, die in der klassischen Kunst als Bezugspunkte gelten. Eine untadelige geometrische Perspektive, der gekonnte

Aufbau, die mathematische Ausgeglichenheit der Formen, die sichere und expressive Linie der Zeichnung, die Beherrschung der Verkürzungen und des Lichteinfalls, die Technik der raumschaffenden Farbgebung und des Helldunkels oder das illusionistische Suggerieren der Wirklichkeit — diese Wesenszüge fehlen im allgemeinen der naiven Kunst, doch erschöpfen sie die Mittel nicht, die ein Bild zur Kunst erheben. Nicht allein die originelle Sicht, das von Poesie und Zauber beseelte Licht oder die Thematik, die eine weise und beständige Menschlichkeit ausstrahlt, nicht nur diese Grundzüge in den Gemälden der Naiven verleihen den repräsentativen Werken der naiven Kunst ihren Wert, sondern auch die konkrete Bildsprache, deren sie sich bedient, selbst wenn diese sich nicht nach den Regeln der hohen Kunst richtet.

Von den formalen ästhetischen Qualitäten, die dazu führen, daß die naive Kunst nicht nur ein schönes Versprechen des Geistes ist, sondern die dauerhafte Konkretheit und verführerische Körperhaftigkeit eines Kunstwerks erlangt, werden folgende untersucht: *die große Fähigkeit des naiven Künstlers, suggestive Symbole, Metaphern und Allegorien zu erneuern*, die an die großen existentiellen Wahrheiten rühren; *Originalität und Neuheit der Sicht; Deutlichkeit und Klarheit des Bildes*, aus der die ruhige *Einfachheit* und das Gleichgewicht der formalen Komposition hervorgehen; *farbliche Lebendigkeit; der epische, betont erzählerische Charakter; der Hang zum Phantastischen; Einheitlichkeit und Einheit der Sicht*. Diese Qualitäten sind niemals abstrakte Werte, die der naiven Kunst im allgemeinen eigen sind und *alle* im Schaffen *jedes* ihrer Vertreter anwesend sein müssen, sondern es sind Züge, die abwechselnd das stets individuelle Wesen des einen oder anderen Künstlers definieren. Einzeln betrachtet, können diese Wesenszüge auch in manchen stilistischen Richtungen der hohen Kunst entdeckt werden. Keine andere Kunst außer der naiven stützt sich jedoch auf *alle* und vor

allem nicht auf die Verbindung zwischen ihnen und ihre wechselseitige Bedingung.

Der Autor stellt sodann die Frage nach dem *Verhältnis zwischen Echtheit und Unechtheit in der naiven Kunst* und er zeigt zwei Möglichkeiten der Fälschung auf. Die erste tritt ein, wenn der Maler die naive Kunst weiter pflegt, obwohl ihre Quellen in ihm schon lange versiegt sind, wenn also die Naivität nicht mehr eine spontane Reaktion ist, sondern ein beabsichtigtes technisches Verfahren, das routinemäßig, nach Mustern wiederholt wird, die zur Schablone geworden sind. Es ist die Hauptgefahr für die unberührte Sicht der heutigen Naiven, die in das Kreuzfeuer der Modeerscheinungen geraten sind. Von Presse und Fernsehen bestürmt, von Händlern und Sammlern umworben und unter Druck gesetzt, lernen sie, in ihrer Kunst nicht einen Zweck zu sehen, sondern ein *Mittel*, das materiellen Gewinn, Erfolg, ja Berühmtheit, auch Preise einbringt. Aber dann ist das Wunder vorbei! Was rein und authentisch war, wird simple Mache, Serienproduktion von Dekorativ-Malerischem.

Die zweite Möglichkeit, naive Kunst zu verfälschen, liegt in der Nachahmung durch Berufskünstler. Also im Hervorrufen eines Effekts ohne Ursache. Denn so ähnlich sie scheinbar den Werken der naiven Kunst auch sind, bleiben die Nachahmungen Fälschungen bezüglich der existentiellen *Ursache*, die sie hervorgebracht hat. Der Berufskünstler, der Naivität vorspiegelt, kennt die Regeln der Malerei genau, aber er mißachtet sie absichtlich und täuscht eine Ungeschicklichkeit, vor, die ihm nicht eigen ist. Seine Naivität ist *erfunden*, nicht erlebt, die Arbeiten tragen demnach nicht den Stempel echten Schöpfertums, sondern jenen des *Manierismus*. Sie sind also nicht naiv, jene Künstler, die mit ihrer künstlerischen Bildung und technischen Fertigkeit auch anderes als naiv malen könnten, wenn sie wollten. Die echten Naiven können *nicht anders* und *nur so* malen. Naivität vorzutäuschen, ist nicht nur

künstlerische Fälschung, sondern auch Lüge, was den menschlichen Gehalt des Werkes anbelangt.

Andere Kapitel dieses Teils tragen dazu bei, die spezifischen Möglichkeiten der naiven Kunst durch die Offenbarung anderer Wesenszüge dieser Kunst zu umreißen, die sich auf ihren Humor oder auf ihre Auffassung vom *Porträt* und dem *Autoporträt* beziehen.

Der dritte Teil beschäftigt sich mit der MOTIVATION der naiven Kunst und geht dabei von der Überzeugung aus, daß keine künstlerische Erscheinung, die Dauer, stilistische Beständigkeit und Kontinuität aufweist, willkürlich, zufällig sein kann, sondern daß sie ihre Motivation entweder in der inneren Entwicklung der Kunst oder im allgemeinen sozial-kulturellen Klima, in dem Erwartungshorizont des Publikums findet. So ist auch die naive Kunst nicht der vorübergehende Ausdruck einer Mode. Sie entspricht einem steten geistigen Bedürfnis einer bestimmten ästhetischen Einstellung und Ausdrucksformen der Kunst, die sie total motivieren, ihrem Erscheinen und vor allem ihrer Fortdauer den Charakter der Notwendigkeit verleihen. Das beweist das Kapitel *Die Motivation im Bereich des Kunstschaffens.*

Doch auch der große Publikumserfolg oder die immer stärkere Beachtung, die sie in letzter Zeit bei Ästhetikern, Kunsthistorikern und -soziologen findet, ist nicht Ausdruck eines vergänglichen Interesses, Ergebnis einer mondänen Beschäftigung. Die Aufmerksamkeit des Publikums für diese Kunst entspringt der gleichen tiefen, unberührten Sensibilität, aus der auch der naive Künstler heraus schafft. Diese Ursächlichkeit zeigt das Kapitel *Motivationen im Bereich der Rezeption* auf.

Die Arbeit schließt mit zwei weniger analytischen und eher vorstellenden Teilen. Der erste bezieht sich auf die Geschichte, die nationale Eigenart und den gegenwärtigen Stand der naiven Kunst in Rumänien, der zweite führt die wichtigsten Ausstrahlungszentren des zeitgenössischen

naiven Schaffens in der Welt an und bietet dem Leser einige konkrete Beispiele für die Behauptungen, Fragestellungen und Hypothesen aus den ersten drei theoretischen Teilen der Arbeit.

Aus dem Rumänischen von
ROHTRAUT WITTSTOCK

Inhalt

Cuprins

REDACTOR: COSTELA OANCEA
TEHNOREDACTOR: ŞTEFAN TĂNASE

BUN DE TIPAR: 13-03-1989
APĂRUT 1989; COLI DE TIPAR 7,75;
PLANŞE 32.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ SIBIU
ŞOSEAUA ALBA IULIA NR. 40
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

